SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY



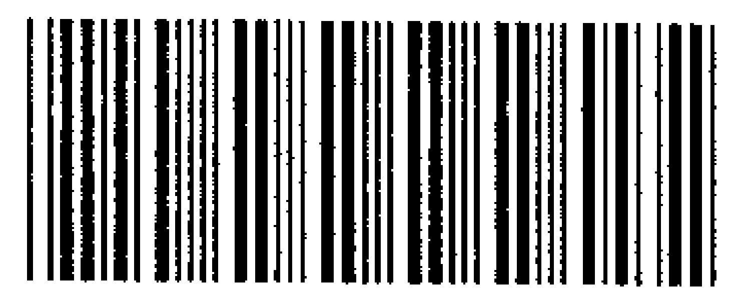
绵延之维

走向艺术史哲学

丁宁著



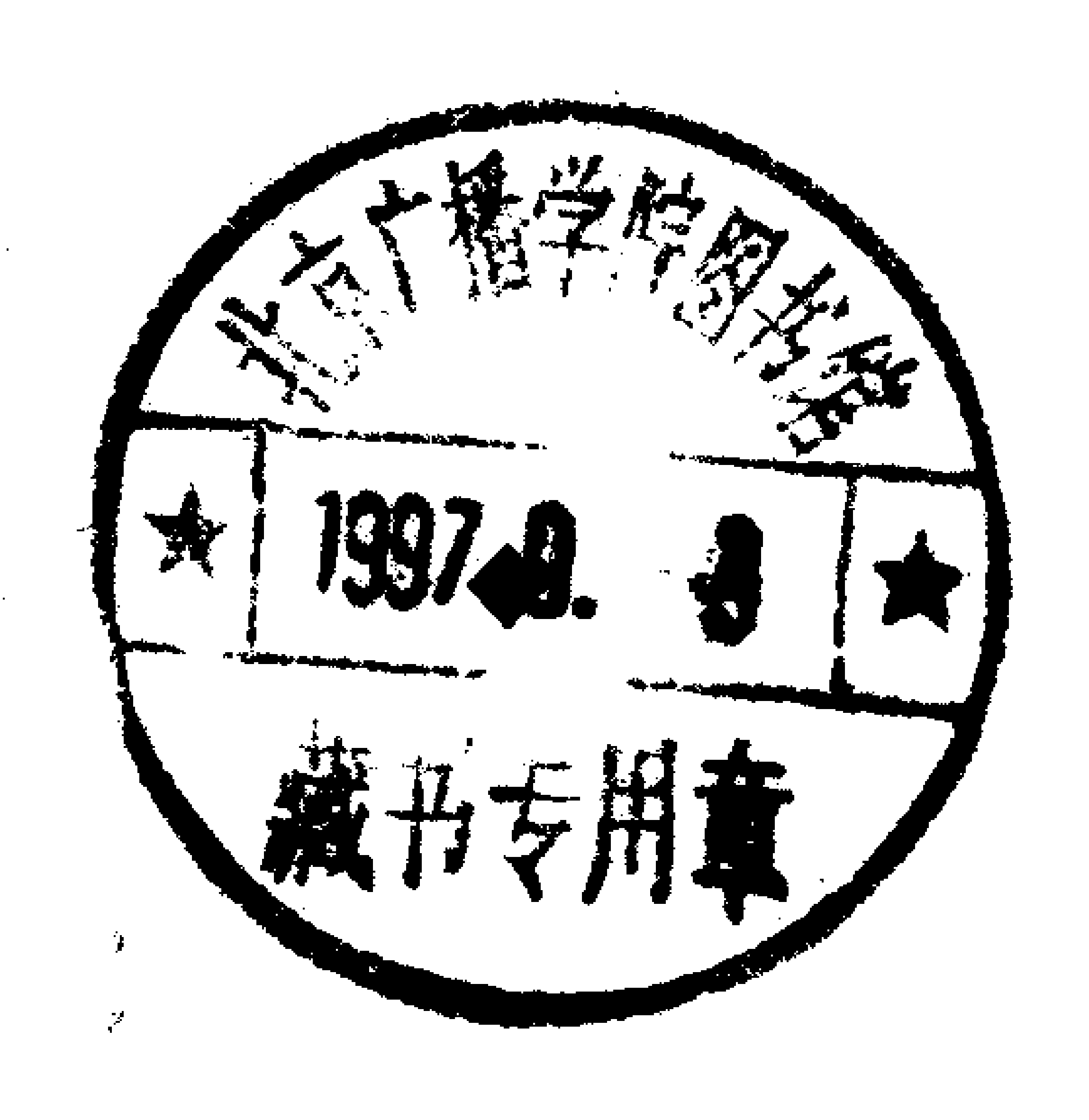
三联 ● 哈佛燕京



绵延之维

走向艺术史哲学

丁　宁著



生活·讀書·新知 三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard – Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

绵延之维:走向艺术史哲学/丁宁著. – 北京:生活·读书·新知三联书店,1997.8
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7 – 108 – 01038 – 0

Ⅰ.绵… Ⅱ.丁… Ⅲ.艺术哲学 – 研究 Ⅳ.J0 – 02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 02627 号

责任编辑 许医农 陈 晓
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京市东城区美术馆东街 22 号)
邮　　编 100010
经　　销 新华书店
排　　版 北京新知电脑印制事务所
印　　刷 北京京海印刷厂
版　　次 1997 年 8 月北京第 1 版第 1 次印刷
开　　本 850×1168 毫米 1/32 印张 12.25
字　　数 263 千字
印　　数 0,001—7,000 册
定　　价 19.80 元

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国新进中青年学人的
优秀学术专著(含海外留学生)。

•

本丛书意在推动中华人文学术与
社会科学的发展进步，
奖掖继起人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

•

本丛书由哈佛大学燕京学院
(Harvard－Yenching Institute)
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

•

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
(原则上要求参选书稿高于一般博士论文水准)，
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

……历史不会变得像‘是由其自身而绝对清楚的一种“简单性质”，相反，却像是我们产生疑问与惊奇的场所。

——〔法〕梅洛－庞蒂《眼与心》

存在是直接的东西，因为知识要想认识自在的和自为的存在的真相，所以它并不停留在直接的东西及其各种规定上，却透过直接的东西深入到里面去，认定在这个存在的背后还隐藏着某种同存在本身不一样的东西，认定这个隐藏的东西构成存在的真理。这种认识是一种间接的知识，因为它不是直接在本质那里、在本质之中，而是从他物、从存在出发的，并且要通过一条先行的道路，即超出存在之外或者更确切地说进入存在之内的路。

——〔德〕黑格尔《逻辑学》

自　序

有必要对本书的书名《绵延之维——走向艺术史哲学》作一点简略的说明。应当说，“绵延”(durée；duration)直接和二十世纪初法国著名的哲学家、所谓“变的哲学”的创始人H·柏格森有关。虽然他的创化说也是从生物学出发的，但却修正了对历史研究(包括艺术史)素有极大影响力的、达尔文式的进化论学说，其主要原因正在于他强调了发展、变迁、有机统一和不可分割的“绵延”。作为一个与空间相对应的重要概念，它的特殊性在柏格森哲学中显得尤为明显，因为他认为，在所有重大的哲学问题中，对时间的理解最为关键。那么，“绵延”的具体含义究竟是什么呢？这里不妨转录一下贺麟先生的一段精到理解。他指出，“绵延”便是：

所谓内在的自我之流，也即若干繁复意识状态的交融贯通，互相渗透，这种意识情态一而不单纯，多而不复杂，如万灯交映，如百音共振，造成一条活活泼泼无拘无束的前后有着不可分的关连的意识之流。这里面的每一个意识状态就是一个内容非常丰富的境界。丰富，但不是量的堆积，自有它的有机统一性。每一个意识状态都是承前启后的，它承继了包括了过去所有的意识状态，而又宣布下面有一新的意识状态将要产生，一面是结束，一面又是开始，中间没

有过渡，每一状态都伸展、渗透到别的意识状态中，这就是柏格森所谓真我，也即真时、本体，他的纯粹的“绵延”。①

移之以论过程、时间或历史，人们所看到的将是两种“绵延”的意义：一是同性同类的绵延，也即单纯的时间性延续。例如，此时与彼时，此秒与彼秒等，相互之间没有任何的差异。这就相当于一个工具论的概念，一个实用的符号，由于它借用了空间的量度，因而又是可以加以切分的对象；二是异性异类的绵延，就是许多不同的刹那汇在一起，互相贯通，互相渗透。比如现时，即有过去的一切累积、凝聚于其中，而且未来的一切(包括发展趋向以及人所寄予的期待等)也蕴蓄在现时之中。柏格森所强调的恰是后一种绵延之义。这就自然而然将我们对艺术史的理解与把握引向一种更加具有辩证色彩的“维度”(即方向、方面、范围和领域等)：每一种艺术现象及其历程都应是(一)彼此间的交融贯通；(二)彼此间内在的有机联系；(三)内在的量的大——高深；(四)内在的质的多——丰富。②尽管柏格森的哲学在强调生机主义、生命冲力等时走到了诸如神秘主义、非理性主义之类的某种极端，但是他又确乎为我们在研究既生动具体又复杂至微的艺术史时摆脱生物学化的进化理论和机械化了的“科学主义”等提供了绝好的启示性思路。至于“走向艺术史哲学”，除了“走向”之谓表明的是本书所论只是一种尝试、开端而不是完美、总结或体系化之外，则确定了本书的特殊性质乃是一种关于艺术史的哲学。那么，何谓“哲学”？不妨浏览一下通用的

---

①② 参见贺麟：《现代西方哲学讲演集》，第16页，第17页，上海人民出版社，1984年。

诠解：[1]

1. a. 通过理性手段和精神自律所表现的对智慧的热爱与追求；

   b. 对构成现实基础的诸因和法则的探索；

   c. 一种哲学探究或哲学论证的体系。

2. 在逻辑论辩而非实验方法的基础上所展开的对于事物本质的叩问。

3. 对将要成为概念和准则的基本信条的批判与分析。

4. 一切学术的总汇。

5. 对自然现象及其在理论和实验中的系统化所作的一种探索，比如对炼金术、占星术或天文学所做的研究即构成了“神秘哲学”或者“自然哲学”。

6. 除了技术规则和实用艺术之外的一切学问。

7. 文理大学课程中除了医学、法律和神学以外的一切学科。

8. 包括逻辑学、伦理学、美学、形而上理论以及认识论在内的一种科学。

9. 一种由动态概念或准则所构成的体系，如“文化哲学”。

10. 一种基本学说或观点……

11. 人在生活中凭借的价值体系。

12. 哲学家所依重的沉静和达观。

---

① *The American Heritage Dictionary*, p. 931, Houghton Mifflin Company, 1982.

撇开那些过于具体的界定义项，不难看出，所谓“哲学”，其核心正是对于人的知识探求和基本信条确证等所凭借的诸种基础（和相关概念）的批判性反思。在这种意义上，哲学与其说是知识、信条等的本身，毋宁说是对它们的有效性、可信性、可能性和价值性等的反省，因而它更是一种思想的方法论。所谓“艺术史哲学”，它就不是有关艺术史现象本身的实证与清理，而更是对艺术史这一学科的诸种原则（相关的概念、方法以及研究的倾向等）的评判和再思。不过，需要申言的是，艺术史研究和艺术史哲学并不天然地同步共生。这种关系的自觉化即使到了现代也是颇多缺憾的。正如美国学者莫克斯伊（Keith Moxey）教授所理解的那样，尽管“实践”（艺术史研究工作）和“理论”（哲学的反思、研究之研究）在现今的艺术史领域里已得到相应的重视而不再是什么新问题了，但是艺术史学者是否已完全确立一种理论的、反思的积极意识却仍是一个大大的问号。如何以我们这一时代的理性思考来观照、估评以往艺术史实践中的诸种研究前提（假定），不管它们是有意识的还是无意识的产物，殊非易事一桩。当年就有德国学者戈德施米特（Adolph Goldschmidt，1863－1944）曾对理论采取极其反对的姿态。他不信任对艺术史本身所作的任何形而上的思考，否认沃尔夫林、李格尔（Alois Riegl）等人的理论的价值。事实上，甚至现在也有人如此这般。譬如埃尔金斯（James Elkins）就依然坚持，在艺术史领域里不能给理论以一席之地，而艺术史的业绩恰在于它不把各种各样的理论纳入思考的范围之中。艺术史仿佛就该拒绝自我的反省（Self－reflexivity），有意地回避理论性的思考，以保持艺术史的应有之态。埃尔金斯似乎认定，正是艺术史缺失了一种理论的意识

才使其自身的文本拥有了文化学的意义[①]。无疑,这也是一种“方法论”,只是太过狭隘,而且尤为严重的是,它诱使人们产生一种认识上的错觉或盲视,即艺术史的话语(文本)是一种简单而又没有任何冲突可能性的声音。然而,显而易见,只要想象艺术史只有一种顺畅无碍且无所不能的声音,那么我们就没有必要确证各种有竞争力(因而也彼此有所冲突)的话语施展身手的可能性了,也不能在欣赏理论与理论之间的差别的基础上将艺术史话语中的主导声音和有争议的(比如意识形态的、政治的)立场联系起来予以审视[②]。所谓“文化学的意义”就不过是一句空话而已。在《野性的思维》里,列维—斯特劳斯写下了一段意味隽永的话:“对于可理解性(intelligibility)的追求绝不是在历史(研究)中偃旗息鼓的,仿佛历史(研究)便是这种追求的终点。相反,正是历史(研究)去成为任何对于可理解性的寻究的出发点。”由是出发,我们需要深悟的是,艺术史研究也不可能是完全自足而与理论无涉的学术行为,相反,它该是理性的一个重要驿站：思想从这里出发或是经过,又返回或是通过这里……如此不断,艺术史才有可能真正地成为人文学科乃至整个文化事业中一道特别耀眼的风景线。毋庸讳言,现今国内的艺术史研究在这方面的意识还是相当单薄的。不过,这又何尝不是艺术史哲学的使命感在当下有增无减的理由呢?猜想再也没有什么书题可比“走向艺术史哲学”更富有召唤感的了,且以此自勉或共勉吧。

---

① See James Elkins: Art History Without Theory, *Critical Inquiry*, 14(1988).

② See Keith Moxey: Preface, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, 1994.

正因为建立一种对艺术史的哲学反思并非心想即可事成的作为，本书选择话题、安排体例时就不是出诸建就什么宏大体系的奢望，而更是基于特定问题的重要性质以及作者本人的把握能力等方面的考虑。我颇欣赏英国哲学家艾耶尔在谈论哲学史时所表现出来的那种明智态度。在他看来，哲学的发展自有其独特的地方：

> 哲学史家确实也可以追溯一个哲学家对另一个哲学家的影响，这种情况尤其发生在作为一个专门学派的范围之内。例如，哲学史家可以说明：贝克莱如何反对洛克，以及休谟以何种方式既继承又摈弃这两位哲学家的思想。哲学史家甚至还能更进一步在不同学派的成员之间建立联系。他可以说明：十七世纪近代西方哲学的奠基人笛卡儿在什么程度上仍旧使用了中世纪的概念。他可以揭示，康德如何由于看到拒斥休谟的必要性而受到鼓舞，而黑格尔在他的转向中又如何受惠于康德。然而，这里不存在这些哲学家中的某一位取代另一位的问题，除非是在这种意义上：某一位哲学家的著作一个时期内或许更时髦些。一个人尽可以说，在康德和休谟之间的争论点上，休谟是正确的而康德是错误的，洛克比贝克莱或休谟更接近真理，正是黑格尔采取了背离康德的错误转向，等等，但这种说法并不剥夺上述哪位哲学家在哲学上所要求的权利。[①]

我相信，艾耶尔的这种很有气度的立场也是颇适合于艺术史哲

① 〔英〕艾耶尔：《二十世纪哲学》，第 7 页，上海译文出版社，1987 年。

学的。在某种意义上，凸现艺术史哲学的某种进步性趋向甚至要求更为审慎的态度。譬如，我们尽可以指出沃尔夫林的历史循环论在具体的、特定的和复杂的艺术史现象面前是如何的捉襟见肘；贡布里希又如何在波普尔的理论假定的基础上不自觉地流露了一种似乎过于乐观的艺术史发展论，同时在强调图式——修正的作用时折回到了当年雷诺兹的一个颇为偏激的结论上，即艺术与其是要像波普尔所说的那样去崇拜取之不竭、永无差错的自然，还不如转向已经绚丽无比的前辈大师们的艺术“世界”——其中似乎有一种滑向于忽略艺术的社会本质的“知觉主义”(Perceptualism)的危险。不过，沃尔夫林所倡导的形式论的方法在把握艺术作品时仍然颇有启示力，而贡布里希有关艺术史中的风格变化的思想也是少有人可以超过或者替而代之的。确实，艺术史是既微妙之至又错综复杂！我们很难也大可不必把各种各样的艺术史哲学观念串缀成一个令人一目了然的问题之链，进而一一点出哪一种观念较诸另一种更为可取。在这里，我们或许只能关心相应的观念或观念群所映现的问题感，从中寻找进一步的践履的起步点。只有这样开放地讨论艺术史哲学问题，我们才更有可能现实而又多样化地改变现有的艺术史研究中的不尽人意的方方面面。应该承认，有关艺术史哲学的话题是无以计数的。本书所列的内容不过沧海一粟罢了。在这里，舍弃了面面俱到地扫视所有问题的企图。不过，可以注意到的是，本书所论大多是鲜有深入的老问题的重思，或者是对新命题的展开，并且始终佐以论题发展的背景把握(尤其是西方同行的相关研究)。这样做的目的正表达了一种在较高的学术层面上进一步建设中国的艺术史哲学的愿望。

本书第一章为导论，大致处理艺术史哲学的地位、意义以及

对中国的艺术史现状的一般性观感，旨在让人了解艺术史哲学的概况和作用；第二章着重介绍当代的西方艺术史哲学，以更加贴近于研究前沿而不致于自囿井底，只知其一，不知其二；第三章是第二章的一种延续，因为所论（艺术史中的女性主义研究）本应归为上一章，但是由于其内容的特殊性和复杂性，故单列一章。希望多少可以纠正一下极易通过想当然而产生的种种奇怪的偏见，并从中获得一些方法论上的共识；第四章集中讨论艺术史研究的超学科问题，一方面要消解艺术史自足性的神话，另一方面则为学科间的交叉、辉映或联缀等勾勒一种非至上性。这是对艺术史研究趋势的理论探讨，也是对其自在品性的具体确认；第五章围绕艺术史研究的核心对象——艺术作品作了诸多方面的描述，力图突出艺术史关注的重点；第六章讨论的是一个更加具体同时也更需思究的图象阐释学问题，不妨看作是对在前一章观念基础上展开的实践的一种反思；第七章是对前面两种论旨的广义化归结。与其它各章的思路相仿，这里更多的是提出问题、分析问题，而不是急于设计虚假的问题之解。至于附录，其中的两篇文章多少有点备忘的意思，由于均未及充分展开，先聊备一格以待将来再加发挥。最后的文献目录，相信会对关心研究进展的同行有特别直接的助益。

希望本书所酝酿的问题感会使任何对艺术有爱好的人产生更加浓烈的兴趣。艺术史哲学尽管是一个颇难的话题，却又应该是永久性的话题，这是其本质所致——不由得要想起中国老子的声音：

孰知其极？

其无正也。

目　录

Dimensions of Duration
Toward a Philosophy of Art History
Contents

《绵延之维》插图目次

第 *1* 章

导论：艺术史哲学的意义

早在文艺复兴时期，历史研究就被认定是一种理智的追求，既与其它学科有联系，又与它们相区别①。艺术史研究也有相仿之处。1550年意大利的名画家瓦萨里（G. Vasari）在其著名的多卷本《名艺术家传》——西方艺术史的开山之作里就曾透露了一种颇为理性的意识，于今读来仍有让人肃然起敬的力量：

> 当我着手撰写这些人的生平时，我并不想通过艺术家作品的清单对艺术家们只作一种罗列而已……我不仅努力叙述艺术家的所为，而且还竭力要把平庸的作品与好的、更好的和最好的作品加以区分，同时又不无审慎地注意画家与雕塑家的诸种方法、习惯、过程、行为与心理等，探求……艺术完善化与衰微的种种原因和根源……②

---

① 参见〔美〕哈多克：《历史思想导论》，第1页，华夏出版社，1989年。

② See Michael Podro: Front - note, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, 1982.

后世的研究者自然可以对《名艺术家传》作不一而足的评头品足，甚至批评瓦萨里不能尽如所愿地实现他自己的要求。不过，瓦萨里到底还是拥有着一份比较自觉的觉悟，体现了早期艺术史学者的相当理性的水平。

倘若我们再选取一些后来不同时期的有代表性的艺术史学者的夫子自道，还会切实地感受到一种愈来愈浓郁的反思气息。譬如，德国的温克尔曼(J.J.Wincklemann)在其1764年问世的《古代艺术史》一书里令人印象至深地写道：

> 我所撰写的古代艺术史并不仅仅是一种有关时代及其变迁的纪年体。我所运用的历史一词是在希腊语中显得更为广义的意义。我旨在使所论课题可以得到系统的理解。在头一部分——古代各民族的艺术之专论，我试图将这一构想用于每一民族的艺术尤其是希腊人的艺术上。第二部分则包含更为狭义的艺术史，也就是说，只涉及外部的条件，且仅仅限于希腊和罗马人的艺术。然而，在这两个部分中，最根本的目标就是对艺术的基本性质的探索……①

虽然于今看来，温克尔曼的艺术史文本中所涉及的大量有关"地理与气候"、"材料与技巧"之类的内容未必会在当代学者中引起多大的兴趣，但是他有时被人尊奉为西方现代的艺术史之父则在很大程度上是由于他的史识远远地超出前人。他不仅对特定的艺术作品有颇为系统的阐述，而且相对详尽地勾勒出了古代

① See M. Podro: Front - note, *The Critical Historians of Art*.

艺术从兴起、发展到衰落的历史逻辑。在这里,思想的深度和研究的深度构成了相得益彰的联系。

同样,在写于 1886 年的一封书信中,瑞士的沃尔夫林吐露的是这样一种明确、强调的意愿:"我要从哲学中抽取新的观念之流并将其注入历史之中。"①当代的帕诺夫斯基则在 1920 年发表的《论艺术意志的观念》里更加辩证地写道:"系统地研究艺术,其幸与不幸正在于它所要求的是:必须以必然性而不仅仅是历史性去把握其研究的对象。"②

不过,人们并不能从上述引文中得出一种可以完全乐观的印象。因为,事实上,在艺术史研究中还存在着一种有点愈演愈烈的负面性。美国著名学者克劳斯(Rosalind Krauss)颇为尖锐地指出:"艺术史学者总是羞于理论,很少阐明他们借以展开研究而必须确信无疑的理论:历史变迁的理论、再现的理论、形式作用的理论、相关性理论(Theories of referentiality)、功能的理论,以及至关紧要的检验理论。这是因为艺术史为自身植根于德国的'学科'土壤(甚至历史学以前的东西)而沾沾自喜。"③这种负面性实际上也延伸到了当代的研究情境之中,并且在某种意义上成了体制化的结果。譬如,艺术史不知不觉地只理会、整理与描述这四种"事情":一件艺术作品的形成;一个艺术家的生平;所谓艺术"运动"的轮廓;以及与上述相关的某一主题的重现。于是,相应地就有了比如关于德拉克罗瓦的名作《萨尔达纳帕卢斯之死》的文本,关于伦勃朗的生平的记载,关于印象主义

---

①② Ibid.

③ Rosalind Krauss: The Future of an Illusion, in Ralph Cohen (ed.): *The Future of Literary Theory*, New York, 1989.

的运动的勾勒，以及对再现了圣母爱抚圣婴的图象的论述，等等。然而，在每一种情况下，文本所描述的“事情”都是预定的、填补式的，因而也就贫乏无味。[①]这种几近套路的研究同样在中国艺术史领域里有所表现。我们若要改变这种负面性，强化和提升以往的艺术史学者的理性意识，获得一种超越的动力，那么反思艺术史方法论的要求(即艺术史哲学的思究)就显得尤为必要了。

一、艺术史研究的观念提升

类似“为什么艺术有一种历史”和“为什么艺术史有某种历史”的设问是理解艺术史与艺术史哲学的相互关系的绝好起点。[②]美国学者巴罗尔斯基(Paul Barolsky)曾经写道：“瓦萨里的《生平》显然是一种历史，虽然这不是那种现代的艺术史学者在今天会这样撰著的历史。为什么不会这么写呢？我们或许会问。因为，瓦萨里的这种历史乃是一种扎根于虚构之中的历史，充满了假想出来的艺术家、事件、纪念性的诗文、墓志铭、象征物、演讲、轶事，以及改变了艺术作品意义而增之以新的意味的种种阐释……瓦萨里面对艺术时，是一个伟大的幻想家。”[③]其实，这样的诘问可以不断地继续下去而不会因为人们的事后之

---

① See Michael Marrinan: Cultural Institutions and the Topography of ArtHistory, in Philip Alperson (ed.): *The Philosophy of the Visual Arts*, Oxford University Press, 1992.

② See Svetlana Alpers: Is Art History? *Daedalus*, Summer 1997; Howard Gardner: *Art, Mind, and Brain*, pp.65 - 79, New York, 1982; David Carrier: Why Art History Has a History, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1993.

③ Paul Barolsky: *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, p.108, Pennsylvania State University Press, 1991.



图 1. 弗兰切斯卡《耶稣诞生》(年代不详)
124.4×122.6cm **藏伦敦国家美术馆**

识而终止。假如巡视艺术史的历史,可供诘问下去的必要意义就显得尤为鲜明。例如,弗兰切斯卡(Piero della Francesca)、卡拉瓦乔和马奈都是备受推崇的西方艺术大师,他们的作品也一直是艺术史学者的关注和阐释的对象。但是,很难想象在本世纪的四十年代之前会有人专注于弗兰切斯卡作品的图象志卡拉瓦乔作品中的性问题及其象征性①,也不太有人指出马奈作品

---

① See Donald Posner: Caravaggio's Homoerotic Early Works, *Art Quarterly*, 34 (1971).

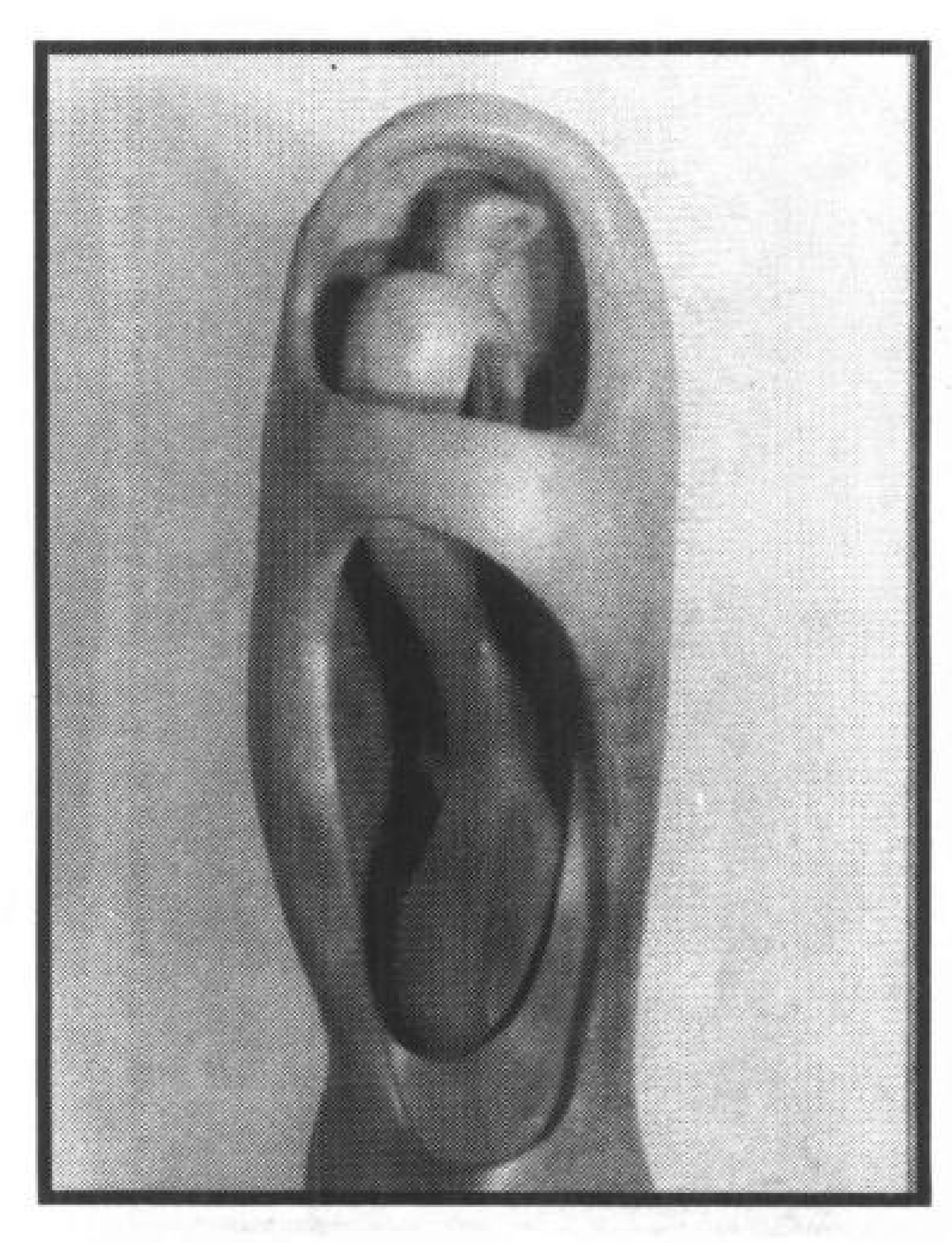


图 2. 亨利·摩尔《内在与外在的形体》(1953—1954 年)藏布法罗市艾尔布赖特－诺克斯美术馆

(比如《奥林匹亚》)中亲女性主义的色彩。[1]同样,在美国学者韦德纳(Marsha Weidner)等人对 1300 年至 1912 年的中国女性画家的独特纵览之前[2],这一业已存在却乏人思考的艺术史现象完全是无足轻重的。美国同行的思路在某种意义上为中国艺术史的研究开出了一条独特的通道。至于在当代的研究逻辑中出现的某些艺术史命题,它们更是前人所难其俦的。比如,将弗兰切斯卡的人物形象和亨利·摩尔的雕塑相提并论,这大概是瓦萨

① See Eunice Lipton: Manet: A Radicalized Female Imagery, *Artforum*, 13 (1975); M. Roskill et al: *Truth and Falsehood in Visual Images*, pp. 31 - 39, Amherst, 1983.

② See Marsha Weidner et al: *Views from the Jade Terrace*, Indianapolis Museum of Art; and New York: Rizzoli, 1988.

里所无能为之的事情。[1]这些研究上的变化本身倒不一定全是有进无退的作为。比如有关卡拉瓦乔作品中的象征的分析，在视觉层面上看虽然颇令人信服，但却没有任何来自艺术家那一时代的证据的支持。就此而言，我们未必总是比前辈的学者更加高明。

确实，一方面是处于不可逆转的时间过程之中的艺术史本体，是人所创造或经历的一切艺术活动，是过去了的一种精神的特殊存在；另一方面则是主体对于这种本体的辨认、回忆、认识和评价等。当后者成为一种专业的行为时，它就成了所谓"艺术史"这一学科。相对而言，艺术史的本体是唯一的和永恒的，它一旦形成就无可改变，虽然这一本体的形态并非全部陈示在什么地方而使人永远一目了然。但艺术史的研究却不具备唯一的和永恒的性质。或许，理想的情形是：人们能够既完整又准确无爽地把握、描述和再现艺术史的本体。然而，这仅是一种十分虚幻的设定。本质上，人们所把握的艺术史总只是某时某地、现实地达到的选择性认识，不具有什么终极的意味。贡布里希甚至在一次访谈中说："事实上，我愿意跟我的同行说，我们依然没有一种艺术的历史。"[2]也就是说，人们对艺术史本体的辨认、回忆、认识和评价等，尽管已经有了惊人的积累和进展，却仍然遥距一种彻底和整全的状态。或许这样的状态压根儿只是一个不可企及的终点，而且唯其如此，艺术史的研究才有延伸到未来的真实理由。

---

① See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p. 30, n. 13, Pennsylvania State University Press, 1991.

② E. H. Gombrich: *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science With Didier Eribon*, p. 177, London, 1993.

问题就在于，如何确证人对艺术史本体的辨认、回忆、认识和评价呢？显而易见，并非一切研究都合乎历史与逻辑的统一。比如，人们比较认同这样的艺术史叙述：塞尚引导了立体主义，而后者又与波洛克（Jackson Pollock）有关；相对而言，另一种叙述就近乎痴人说梦了：哥雅影响了威廉·莱布尔（Wilhelm Leibl），后者则引导了达利……其实，在哥雅、莱布尔与达利之间并不存在这样明显可循的影响之链。不言而喻，在比较上述两种不同的艺术史叙述时，我们已是站在艺术史哲学的立场上检验两种叙述同艺术史本体的差距大小了。无疑，越是接近艺术史本体的叙述就愈有可信度和有效性。当然，艺术史哲学的眼光并不只停留在如此个别而又具体的比较上，它力图在更加宏观的层面上剖析艺术史研究的范式问题，比如为什么传统的艺术史方法在处理立体主义艺术时显得力不从心甚至如履薄冰，即使是巴克桑德尔（Michael Baxandall）这样的学者也不能游刃有余？① 为什么应当极具主体性色彩的中外艺术史著述会不自觉地走向千人一面的尴尬局面？艺术史研究怎样才能同当代的文化变迁有所呼应……英国学者，现任哈佛教授布列逊（Norman Bryson）在揭示了艺术史不尽人意的现状后很有感触地写道："如果对艺术史所运用的方法——即左右艺术史学者的常规活动的种种默认的假定——不作根本性的再审视的话，那么就不会有什么转化了。"② 总之，正因为艺术史的本体从来不是一种现成的、能够随时一目了然的存在，反

① See M. Roskill: *The Interpretation of Cubism*, Philadelphia, 1985; David Ca rrier's Review, pp. 75－7, *Art Journal*, Spring 1987.

② Norman Bryson: Preface, Vision and Painting: *The Logic of the Gaze*, MaCmillan, 1983.

思艺术史研究中的“重演”（re－enact，R．G．柯林武德语[①]）方式，就显得殊有必要。假如我们对“重演”艺术史本体的途径、模式和结构等都是不甚了了的话，那么就无从弄清哪一种艺术史的方法论才是相对合理的，也无以把握这种研究走向未来的坚实依据。不言而喻，没有对艺术史研究的真正反思（即艺术史哲学），便没有足够自觉的艺术史研究，这样也就会与库恩所谓的“新的范式”相距甚远。艺术史就只能成为历史研究中的一种子集（a subset）而已，却不会成为人文科学中一门卓然独立的学科。如何现实而有效地把握、设定或者调整艺术史本体及其具体研究之间的必要张力，正是艺术史哲学的根本旨归的落实之处。一方面，如果艺术史本体对于各种阐释没有任何制约、规正和范纳的话，那么随意化、主观化甚至谬误就在所难免。另一方面，假如过分要求对艺术史本体作貌似不偏不倚、唯事实主义的描述，那么我们也会跟十九世纪时早已有过的实证主义中的一些弊病搅在一起，诸如无用而又烦琐的历史考证、沉闷的事实罗列（factualism）和无政府主义式的怀疑等。很可能这样的研究结果日后会成为人们嘲讽的对象。[②] 事实上，对于艺术史本体的把握也总是主体化了的结果（所谓经过心灵的“重演”），正如美国著名学者盖伊（Peter Gay）所点破的那样：“历史学者无论作什么选择都面临种种窘境。如同所有探求知识的人一样，他必须在两种同样有说服力却又相互矛盾的理论之间找到自己的路径。第一个理论是：

---

① 参见〔英〕R.G. 柯林武德：《历史的观念》，中国社会科学出版社，1986年。

② 参见〔美〕R·韦勒克：《批评的诸种概念》，第282页，四川文艺出版社，1987年。

认识者与被认识的事物是不相同的，有待研究和理解的，是一种已经确定了的现实；第二个理论则是：认识者与被认识的事物不可避免地纠结在一起，我们的身分、民族性、性格、宗教以及所用的语言等都塑造了我们看待世界的态度。"① 这也恰好不过地揭示了艺术史本体与艺术史研究之间的辩证关系。既然这两者之间的关联是每一个艺术史学者都应挂虑的对象，那么对艺术史的思究的思究（所谓思之思、元意义上的反思等）就不仅不是多余的，而且应该成为所有研究话语背后的意味深长的潜台词。帕诺夫斯基曾深有感触地指出，理论"之于艺术史，就像诗学或修辞学之于文学史"②。可以这么说，艺术史哲学的生长点与生命力几乎是天赋的，它是艺术史拓展未来视野的一大杠杆。

二、艺术史现象的纵深透析

或许艺术史研究所面对的永远是无以尽数的、已然发生过的艺术活动现象。无疑，如何选择、排列和分析这些现象的诸种设想，已是一种超乎日常现象研究之上的思考了。否则，艺术史只能是拥有编年体之类的单调面孔。问题的复杂性就在于，那些在时间维度上连缀的艺术史现象并非一无例外地呈现为纯线性的结果。艺术史的发展与变化实际上是比任何逻辑都要丰富得多的复杂动态结构。渐进与突变、承递与转折、向心与离心、分化与综合，兼之随机的、偶发的诸多因素等，致使艺术史变得

---

① Peter Gay: *Art and Act*, p. ix, New York, 1976.

② See Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, p. 20, New York, 1955.

像赫尔岑在《科学中华而不实的作风》中所形容的那样，令人似“在海洋里面一样，既没有坚冰，也没有水晶，一切都在运转，流动，生气勃勃，每一点都同样的渊深……但同时，却又像海洋一样，它的平面光滑、平静、明亮、一望无际……”马克思也曾有感而发地说过：“‘进步’这一概念决不能在通常的抽象意义上去理解。”① 这在艺术史研究中也同样如此。一方面，艺术作为历史地发展的人的文化的一部分，跟其它的文化形式一样是处在不断的新陈代谢之中的，这是艺术史的普遍的和无可抗拒的规律，是我们把艺术史看成人类的文化发展的特殊印迹的第一根据。正像恩格斯曾经谈论的，“古代人的性格描绘在今天是不再够用……”② 比较而言，古代艺术确实未能揭示出近代艺术所呈现出的个人精神生活的复杂性和内在矛盾。尽管中世纪的绘画以空前巨大的表现力展示了人的某些内心状态，但它又无以达到诸如列奥那多·达·芬奇的《蒙娜·丽莎》中的神秘微笑、或者伦勃朗与委拉斯凯兹的肖像画戏剧性地加以深化的那种心理刻划的精微与复杂。而到了十九和廿世纪，各种艺术又深入到了以往无法达到的人的心理的纵深之域。这只要想想毕加索、达利、基里科、鲁奥和亨利·摩尔等，就不难理喻了。假如再以绘画中的风景问题为例，我们也可以从中看到一种走向显然的进步痕迹。比如，在原始艺术（或前艺术）中，绘画是根本不顾及风景的。后来，风景的描绘也只是作为一个附属的、背景的成分融入画中，古代东方和中世纪的某些壁画就是如此处理人的行为的具体环境的；或者，在庞贝的壁画上，风景仅是一种装饰的、附丽

① 《马克思恩格斯选集》，第 2 卷，第 112 页。

② 同上，第 4 卷，第 344 页。

的成分。尽管到了文艺复兴时期，风景的描绘依然没有成为一种卓然独立的绘画样式，但是，可以注意到的是，在涉及神话题材以及肖像题材的绘画作品中，大自然的形象已是不可或缺的成分，而且艺术家们也揭示了一种以往艺术所无以企及的自然：美、具体甚至人性化了的对象。在这一方面，十七世纪所达到的水平尤为引人瞩目，因为正是在那个时候，绘画对自然的专注兴趣更为浓郁，以致于风景画的独立化成了一种必然趋势，当然“风景画问题”也开始跃为重要的谈论话题了。无疑，印象派的绘画又把风景的演绎推向了某种顶点。它所开创的对自然存在的感性知觉的领域是整个艺术史上所不曾有过的。

然而，另一方面，艺术史过程中的发展与变化，其幅度或者其重要程度是不尽相同的。例如，欧洲文艺复兴与中世纪之间的变化，就要比十六和十七世纪之间的变化重大得多；而十九世纪与廿世纪的差别较诸启蒙时代与十九世纪的差别也更是强烈得无可比拟。同时，值得深思的是，艺术史甚至还包含了一些特殊的过程（称之为“异变”或许更为恰切）。按照一般的历史理解，封建制的中世纪乃是一个颇具倒退色彩的时段。宗教的无上权力阻碍了人的科学知识的进展，因为后者是宗教的神秘启示的不可调和的敌手，是有神信仰的一个反面。至于艺术，它在当时也不是趋向于对现实世界的更深认识，而是不得不沦为神学的奴婢，用形象的手段表现神以及人对神的膜拜。然而，有些特殊的是，教会和神学在对待科学和艺术的态度其实颇有区别，它们排斥科学却又试图要把艺术转化为自身的某种工具。正是在这种转化过程中，艺术就有意无意地涉足到了以往所未能触及的人的心意状态。这也就造就了哥特式的绘画以及雕塑在西方艺术史上的奇崛地位——艺术成了人认识自我的特殊写照。

因而，必须对艺术的“进步”作出适得其所的描述和评价，而不是把艺术史看作是线性的事实的串联。不言而喻，哲学精神是历史而又辩证地把握艺术史现象的重要前提。

同时，艺术史过程本身是最为具体不过的现象群落，充满了诱人思考的哲学意味。当常人沉浸在艺术史所展示的迷人无比的时间之流并为之而心潮澎湃无比愉悦时，艺术史学者却会多一层相反的观感，在他们看来，艺术史的过程绝非有得无失的递增与积累，时间的运行方向并不表明一切。试想一想后世的艺术中是否还可轻而易举地找寻到诸如此类的独特品性：比如荷马长诗的那种史诗般的气魄，中世纪宗教题材绘画的浑宏力度，中世纪游艺活动中的那种喜剧性的愉悦，列奥那多、拉斐尔、乔尔乔涅和提香的图像中那种几乎无所不在的现实与理想的和谐，甚至原始艺术所独有的集体体验性质，如此等等。再如，就像莫·卡冈所列述的那样：

贝尔尼尼、乌敦、舒宾、罗丹的作品的深入的心理刻画是雕塑史上重要的进步成果，然而这一成果的代价是失去了雕塑最初阶段所特有的形体概括的雄浑气势，只要想一想震撼人心的复活节岛的雕像或者古代墨西哥精美卓越的微雕就够了。甚至希腊雕塑同古埃及雕塑相比，也是不仅多有所获，而且多有所失：它发现了生动的、发颤的、运动着的人体的美，却无法达到在东方艺术中借以体现思想的永恒、稳固和绝对的那种形体概括的规律。印象派丰富了我们对于大自然的生命中流动的、瞬间的东西的美的感知，为此也付出了昂贵的代价：它失去了形象地观察世界的史诗般的广度，——正因为如此，高庚、德朗、廖里赫、萨里

扬才脱离了印象派，力求使绘画重新获得艺术概括的宏大气魄。①

不过，无论是"得"也罢，"失"也罢，艺术史的每一个阶段都是永不复返的，幼稚型或者追溯型的模仿都不能改变这一点。因而，艺术史的"进步"就"既不能解释为从低级形式向高级形式的直线上升，也不能解释成从往昔的辉煌向现代的贫乏的倒退。艺术史的每一个阶段都在某些方面超越以往，又在某些方面较之逊色"②。重要的并不在于奢望貌似䙓缕靡遗、绝对客观的艺术史的"编年"，而在于从对艺术的史实现象的求证基础上出发，达到对现象的更为深入的把握。

的确，艺术史哲学所要推进的正是对诸多艺术史现象景观的深入的探索。譬如，首先是对历史层面上的现象悖论的剖析：一方面是历史的，另一方面则可能是超历史的；一方面是历时的，另一方面则会是非历时的……两者构成了一种活的限定，制约了艺术活动的特殊历史面目。再如文化层面的现象悖论的剖析：一方面是艺术活动的顺向发展或变化，它总是与所谓的适应、接受、认可、兼容、社会化、增容、弘扬和强化等维系在一起，而另一方面则是相对的反抗、超越、破坏（如圣像破坏）和背离等。两者汇成了艺术史现象本身的斑驳陆离的文化光谱。其三，心理层面的现象悖论的剖析：一方面是同化、顺应、正迁移、识记和选择等，另一方面则是受动、负迁移、遗忘和泛化等，由此组成微妙之至的艺术心理的深层运动。自然，具体到某一时期、

---

① 〔苏〕莫·卡冈：《卡冈美学教程》，第507页，北京大学出版社，1990年。

② 同上，第509页。

某一流派和某一艺术家的作品，哲学的把握与透析自有更为特殊的状态，因为正像著名符号学学者艾科（Umberto Eco）在《玫瑰之名》中所概括的那样：

> 观念是事物的符号，
> 而图象是观念的符号，
> 符号的符号。①

在某种意义上说，艺术史正是一部有待苦读细品的图像哲学。可以相信，当哲学的精神成为一种研究的意识时，艺术史的自觉就不言而喻了。

三、从史学的观念到“图像的转捩”

返顾中国的艺术史研究②，有必要提及古代的“史”的至上性。正是这种至上性无形之中酿成了其它学术（包括艺术史的研究）的附庸气息（或非至上性）。颇值得深思。

在中国，“史”的观念实在是非常特殊的。明代的学者潘南山认为“五经皆史”。他这样写道：“五经皆史也。《易》之史奥，《书》之史实，《诗》之史婉，《礼》之史详，《春秋》之史严，其义则一而已。”③ 王守仁亦有类近的说法。在章学诚的《文史通义》中，开篇第一句话便是“六经皆史”，他还认定古时一切文字记载均不出“史”的范围，所谓“盈天地间凡涉著作之林，皆是史学。六

---

① See Roelof van Straten: Front - note, *Introduction to Iconography*, Gordon and Breach, 1994.

② 可参阅顾丞峰：《中国艺术史学反省》，《江苏画刊》，1989 年第 11 期。

③ 《明儒学案》卷四十六。

经特圣人取此六种之史以垂训者耳。子集诸家，其源皆出于史。”[1] 不仅“史”涵盖了一切学术，而且还如近人柳诒徵所言：“一切的学问，在古时候都是史官所管。”[2] 或许正因为学术为史官所辖，而且形成了一种具有正统意义的“史官文化”。那种以王朝为断代的史述样式仿佛顺理成章地成了不容怀疑的、普遍的东西。同艺术相关的历史文本也鲜见例外。譬如，唐代张彦远的《历代名画记》即清楚不过地参照了各个王朝的更替[3]，而北宋郭若虚的《图画见闻志》、南宋邓椿的《画继》、元代夏文彦的《图绘宝鉴》、明代姜绍书的《无声诗史》、清代徐沁的《明画录》和张庚的《国朝画征录》等都程度不一地以所谓的“正史”为准绳。值得细细思究的是，这种乍看起来颇为遥远的治史传统不也顺当无碍地潜入了当代的中国艺术史研究吗？[4] 事实上，我们并不陌生的那种先铺陈某一时代的社会、政治和经济状态再以一般的社会发展框定艺术史的诸发展阶段的文本模式，不仅既远离了对艺术史本身的独特规律的深入发掘，而且也无形之中使艺术史的研究沦为至多是社会政治史的某种附庸而已。这又何尝不是古老的“史官文化”的一种悠悠回音呢？实际上，正像豪泽尔所指出的那样，“意识到艺术对于社会的依赖可能采取最为多样的形式，意识到明显的对立常常只是‘消极的模拟’，都是至关重要的。在艺术与社会或者同一社会的不同艺术之间从

---

① 刘刻《章氏遗书》卷九《报孙渊如书》。

② 《柳诒徵史学论文集》，第 493 页，上海古籍出版社，1991 年。

③ 即使是在谈到绘画本身的风格流变时，“正史”的存在依然如故，比如“今分为三古以定贵贱；以汉、魏三国为上古”，“以晋宋为中古”，“以齐、梁、北齐、后魏、陈、后周为下古”。这种以“史”挟艺术的价值判别（“定贵贱”）做法确乎大可怀疑。

④ 参阅本书第七章。

来不会有完全的一致，恰恰就因为没有一个历史时期能够与它自身的艺术从一开始时就同步而行；可以说，每一个历史时期都带有遗留下来的各种形式的负累，因而每个形式又都有自身的历史和传统，它与这一历史时期相吻合或者不相吻合……”[①]确实，“史”的过于扩张的趋势客观上也把艺术史研究的某些外围要求，如与艺术本身的性质相关甚少的考证，无意地提高到了不恰当的重要位置上。过去，我们习惯于把这种有点生硬的他律化倾向归咎于西方庸俗的社会学观念在作祟，其实未必公允和全面。应该明确的是，艺术史毕竟不只是求证一般的史实甚至其中的烦琐环节。艺术史更为根本的旨归还在于揭示通过视觉化载体表达的人类审美的特殊追求的历程及其内在的诸规律。不然的话，艺术史将很难显示自身独立的特定品性。

当然，需要说明的是，对艺术史的他律方面的机械的、庸俗的态度固然应当非议，但是这并非排斥或贬低这方面研究的可能意义。关键尤在于确认艺术与社会方面的特殊关联，并由此深入到艺术史本身的“内在机制”（比如其中的“形式意义”的生成）的认识。唯有这样，才不致于人为地割裂所谓内容与形式的联系，而能逐步走向艺术史的整体面貌。毋庸讳言，在不少有关中国艺术史的研究中，我们很难接近或得到一种真正属于艺术史本身的系统性质。相反，一方面是貌似客观的社会历史背景，其中塞满了与社会政治史中所运用的事实大同小异的材料，另一方面则是对艺术家及其作品的罗列。如果说在前一方面所视而不见的正是艺术史本身的历史机制的话，那么在

① Arnold Hauser: The Philosophy of Art History, pp. 268 - 9, Northwestern University Press, 1985.

后一方面里却是对艺术家及其作品的生命个性的相对漠视了。也许，后一个方面的情形是更为致命地影响着艺术史研究的质量提升。虽然艺术史的一切都属于过去，然而它也曾经是活生生的过程或状态，每一个艺术大师在真正的创造活动中都投入了大量的、独特的和深刻的生命体验，其中有十分具体的痛苦、欢乐、悲哀、赞颂和欲望等。不能切入他们的个性世界的描述（或罗列或增增补补）就难免不是隔靴搔痒或是太过枯燥。这样，要真正历史地把握艺术家及其作品的精神（甚至还有“集体的人”的作品的精神），也就只是很空洞的承诺了。艺术史研究的现状多少是一种戏剧性的矛盾：既不深入艺术家及其作品的独特生命世界，又不能真正在宏观意义上表现艺术史的整体意义。

既有的不少艺术史研究在史的观念、内部与外部规律的探讨以及系统深入等方面的贫弱与单薄，还同研究者应有的鲜明的主体倾向（不等于“主观化倾向”）的明显失落交错在一起。毫无疑问，任何的艺术史学者都不能任意地拼凑甚至编造历史。但是，他在某种程度上又须是一个和艺术史进行“对话”的主体，同时，他的所感所思也要影响或导引其他更多的人的所感所思。没有多少理由可以把一种活生生的、丰富多姿的艺术史只化成单一的思维模式的产物。在这里，所谓研究者的主体倾向并不等同于艺术史文本写作的个人性，合作的艺术史文本既有可能保住主体色彩，也有可能失却这种色彩；同样，个人的艺术史文本写作也会如此。所以，真正的、创造性的主体倾向首先不是表现为是否是个人所写，而理应更在于研究者（们）的独立思考、独到发现以至独特的文风等。如此，才有可能形成一种呼之欲出的艺术史的精神主体性，艺术史也会平添一份迥然不凡的内在

魅力。

更为重要的是，要把艺术史这一学科推向人文科学中更为醒目的位置上，还须建构一种更加开放的理论情境。事实上，艺术史学科曾经有过颇为辉煌的影响，譬如在布克哈特那里（尤其是其《意大利文艺复兴时期的文化》），人们对文化史的认识与理解就始终和艺术史紧密相连。美国学者莫克斯伊说得十分中肯："假如艺术史要投身于那种表明我们这一社会性质的文化的变革过程的话，那么其历史的叙述就必须和诸种最强有力且影响卓著的理论协调起来，后者现今正制约着我们如何思考自我以及我们相互之间的联系；制约着如何思考文化的产物以及它们在社会中的地位。换言之，艺术史话语必须意识到它自身安身立命的历史性境遇。"①这么做，其目的并不在于给艺术史文本披上一层层的理论外衣和贴上什么高深的标签，而是要让艺术史真正地成为一种实现所谓的"图像的转捩"（Pictorial Turn）的重要推动力。

众所周知，二十世纪整个西方的学术领域曾经程度不同地经历过一种"语言学的转捩"（Linguistic Turn）②，语言学的观念在众多的人文学科中产生了独特的渗透性作用。美国学者米切尔（William J. T. Mitchell）于九十年代初在其《理论的想象》一书里则提出了当代的"图像的转捩"之说。米切尔这样激情饱满地写道："一种关系错综复杂的转型将再次发生在人文科学的诸种学科和公共文化的领域之中。我想把这一转变称之为'图像的

---

① Keith Moxey: *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, pp. 24 – 25, Cornell University Press, 1994.

② See Richard Rorty (ed.): *The Linguistic Turn*, Chicago, 1967.

转捩'……现在,图像……渐渐地成为人文科学中的中心议题,就像语言曾经所做的那样,也就是说,图像变成一种模态……一种悬而未解的问题"。[①]不单单是艺术史研究与此相关,而且诸如媒体研究、文化研究等均不无联系。甚至这种"图像的转捩"穿越了各种批评学说,政治学和哲学本身等。因而,它所意味的是一种涉及艺术史学者、电影专家、视觉研究者、理论家、现象学学者、心理分析学学者和人类学学者等的"大会话"[②]。或许,我们尽可对米切尔教授的此种预感存有疑惑或保留种种看法,但是一个毋庸置疑的现实是:在当代文化中,图像已是一种无所不在并且越来越显得重要的存在了。艺术史研究若要融入当代,必须围绕这种极为特殊的"图像的转捩",从而与其它人文学科齐头并进,甚至进入领风气之先的重要位置。这无疑是极其迷人同时也是相当艰巨的远景目标。再者,艺术史也并非静滞的、只停留在过去某一时刻的文化的凝固物。豪泽尔当年的声音依然言之成理,启人深思:

> 没有什么艺术作品从一开始起就有一种确定的、完全的意味(significance),也不会有一种不会改变的和终极的意义(meaning)。伦勃朗对于德拉克罗瓦和对于梵·高来说并不一样,而菲狄亚斯(Phidias)的命运,正像已有人评述的那样,是掌握在米开朗琪罗的手中,尽管后者未必目睹过我们如今归诸于这位希腊大师名下的一件作品……希腊雕刻

---

① See James D. Herbert: Masterdisciplinarity and the "Pictorial Turn", *Art Bulletin*, December 1995.

② See W. J. T. Mitchell: Interdisciplinarity and Visual Culture, Art Bulletin, December 1995.

变化着的意味就像是同时代的创造一样还是随后发生的各个时期创造的。这就是所有艺术的情形;它是所有能化为任何随后出现的时代或世纪的某种艺术体验中的沉淀之物。所以没有任何艺术史可以被看作是最终的。每一种艺术史只是一种对开放的、未完结的、常变的发展过程的描述,这一过程中的因子会产生最变化多端的结果。①

可以相信,艺术史是会在一种自觉的意识中变为对当代文化产生越来越深远影响的学科的,而对于当代的中国学者来说,如何在走向未来学术空间的旅程上努力造就一种令人瞩目的艺术史的中国学派或作风,无疑也是题中之义。

最后要说明的是,哲学最终所要超越的永远应该是任何哲学本身。艺术史哲学的所有话题也是如此。在这里,记取马克思的这份忠告尤为必要:

哲学并不要人们信仰它的结论,而只要求检验疑团。②

---

① Arnold Hauser: *The Philosophy of Art History*, pp. 247—248.

② 《马克思恩格斯全集》,第1卷,第123页。

第 2 章

当代西方艺术史哲学概貌

近几十年无疑是西方艺术史领域最热闹的年头。随着诸种不同的哲学思潮的交替更迭，艺术史的研究及其反思也时有大大小小的不同呼应。有一个现象似乎颇能说明艺术史本身的理论悟性的递进或变异，那就是，除了那些早已具有相对确定涵义的“图像志”、“形式分析”、“时代精神”、“精神史”和“鉴赏”等是耳熟能详的用语之外，一些原本生疏的名词也越来越司空见惯地进入了艺术史研究的“行话”之列，譬如“文本”、“逻各斯中心主义”、“转义”、“语境化”、“心理史学”和“心理传记学”，等等。尤其在八十年代初，随着“新艺术史”之名的确立和流布，像新马克思主义、结构主义、心理分析学说、女性主义①、符号学、解构主义以及后现代主义等也仿佛理所当然地要归入艺术史研究的概念范畴。这一情形饶有意味地应验了英国艺术史大家贡布里希早就提出过的一个断论：“我只想使你们渐渐地得出结论：从

① Feminism 通常被译为“女权主义”，这大致不错。但是，此译更易引向政治学的理解，而实际上此词的含义要广得多。今译“女性主义”便于从学理角度加以客观剖析。

经济学到心理学的所有社会科学应当作好准备来作艺术史的侍女。”[①] 而依照传统的学科分类观，艺术史不过是忝属于社会科学或人文科学的一个分支，或者说充其量是后者的“侍女”。确实，艺术史早已是一个确立了独特品格的学科，在某种意义上说，它不仅已相当“专门”而且也十分清静无扰，很少有人会像贡布里希那样预料它在未来的发展命运。但是，在贡布里希的语调里并没有什么沉重的东西。其实，艺术史在当代所面临的理论渗透甚或根本性的挑战已多少使人感悟到一丝悲壮的气息，因为因循套式、不谋突破的状态难免令后来者有窒息之感。饶有意味的是，艺术史对于自身的反思并不是在内部展开的，而是自外而内地构成学术的热点。在当代的人文学科的理论情境中，艺术史的被动和不无尴尬的态势是相当戏剧性的。虽然，即使是到目前为止也还没有一种可以完全沟通新旧史学观的理论或学说，但重要的是越来越多的艺术史学者开始正视一种振聋发聩的观感——“艺术史的危机”。对艺术史本身状态的反思已成为不可回避的倾向。

一、艺术史的终结或艺术史的危机

我们已经非常熟悉黑格尔的一个著名论断：随着宗教和哲学的纵深发展，离理念较为遥远的艺术就会必然地面临自身的终结或消亡并进而被前者取而代之。本世纪八十年代初，另一位德国学者贝尔汀(H·Belting)教授也提出了类似的问题。当然，贝尔汀提问题的方式有别于黑格尔。他并没有把理念当作

---

① 贡布里希：《艺术史和社会科学》，《理想与偶像》，上海人民美术出版社，1989 年。

最高的准尺来判断一切，而是相当具体地从进化观，特别是对当代艺术的观感，体悟到了艺术发展及其研究的难度，发出了“艺术史是否终结了”的疑问。他在《艺术史的终结?》一书中的两篇很有启示性的论文里，一方面深刻地讨论了形成艺术史及其方法论的理论模式，对自文艺复兴时期瓦萨里以来的传统的艺术史方法产生了充分的怀疑；另一方面他又指出，那种不把我们本世纪的艺术实践、功能和经验也考虑在内的艺术史研究，是有缺陷的事情。应该把艺术置于公众态度情境上加以审视，而不仅仅依据现成给定的正统结论。[①]

事实上，在贝尔汀之前，英语国家的学者也意识到了“艺术史的危机”。1982 年，美国高校艺术联合会(CAA)的主要学术刊物之一《艺术学报》(Art Journal)的冬季号的主题就是“艺术史学科中的危机”，有六位学者专文阐述这一问题并由此引起了更多的艺术史学者的关注。著名艺术理论家阿瑟·丹托(Arthur C. Danto)也随之表述过“艺术史到了终结之点”的观点，引起学术界的极大关注。[②]丹托的高足卡里尔(David Carrier)则发挥说，这是艺术史只有一种叙述方式的终结。[③]在英国，对传统艺术史学所包蕴的惰性的抨击显得尤为激进。在这一点上，当时任教于剑桥大学的诺曼·布列逊无疑是一个有代表性的人物。他曾尖锐地指出：“这是一个令人伤感的事实：美术史落伍于其

---

① See Hans Belting: *The End of the History of Art*? University of Chicago Press, 1987.

② See Arthur C. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Chapter 5, New York, 1986.

③ See David Carrier: *The Aesthete in the City*, p. 7, p. 3, Pennsylvania State University Press, 1994.

它艺术的研究。我说不准，可否把这种不幸的情形归咎于艺术管理人员的迟钝，比如忙于事务和准备展览及其目录而无法再以余下的精力去撰写分析性的文字，过分关注存档而无以深思绘画究竟是什么；或者归咎于我国研究美术的机构的特殊历史，这一历史从一开始起就倾向于把美术研究和其它人文学科隔离开来；或者归咎于某种更能一目了然的原因，比如艺术史专业的团体酿成的完全停滞不前的状态、保守主义和惰性等。同时，我也无法断定，这种惰性状态要是确有其事的话，那么出一本从旁观者角度批评这一普遍性的停滞状态的书，究竟在多大程度上能够把它转化为发展和变化，因为，很可能那些深刻而又卓有成效的变革只能出自艺术机构的内部，从而直接改变这些机构的功能方式。可以肯定的倒是，在过去三十年左右的时间里，文学、历史和人类学的研究都经历了异乎寻常而又丰富多采的变化，然而在艺术史学科里却笼罩着一种举步不前的宁静；当然，在这样的宁静里，艺术史这一专业还会继续存在下去，专题论述还会有人撰写，而展览目录也会源源不断地增多，但这些东西却和人文学科的距离越来越远，甚至是理性活动中一种消闲的部分了。"[①]与布列逊一样持有同感的许多英国学者也大多是在"出乎其外"的立场上来看待艺术史的危机的，他们甚至对贡布里希和肯尼思·克拉克(Kenneth Clark)等老一辈学者的研究有重新评估并另辟蹊径的意愿。[②]同样，美国的学者哈佛教授扎纳(Henri Zerner)也有感而发地写道："一小部分但越来越多的艺

---

① Norman Bryson: *Vision and Painting*: *The Logic of the Gaze*, p. xi, New Haven, 1983.

② See A. L. Rees and Frances Borzello(ed.): *The New Art History*, pp. 82 – 9; Introduction, London, 1988.

术史学者，特别是那些年轻一代的学者，都认为曾经在上一世纪之交似乎处在理性生命前沿的艺术史现在却落伍了；而且，它不仅根本没有进展，反而每况愈下，远逊于其创始者们的思想。”①

确实，我们不难感受到，从八十年代以来，艺术史这一学科本身的相对沉闷的研究终于被人们所正视了。无论是艺术史的终结说还是艺术史的危机说，都是学科反思和谋求变革的一种强有力的信号或标志。灼人的问题感往往是进入新范式时所必需的能量。

那么，艺术史的危机说究竟是针对哪些研究弊端的呢？除了布列逊所慨叹的那种与人文学科的当代发展相当膈膜的现象之外，更为重要的是，传统的艺术史所坚执的实证主义倾向造成了研究视野的过分限定甚至重复。与十九世纪的许多学者的研究相似的是，在艺术史中似乎也存在着一种对任何事实的累积意义的天真态度，以为这些事实才是真正的砖石，总有一天会在建筑学术这一伟大金字塔时派上用场。于是，不少学者都曾对所谓的“纯知”有一往情深的梦想。然而，这种实证主义的倾向发展到了极端却有可能导致问题的有限性和重复性，最后成为学科研究的僵死状况的主因。正如布列逊所指出过的那样，虽然三十年代时逃离纳粹德国的知识分子强有力地奠定了一种被后起的许多艺术史学者所追随的研究路线，但与此同时他们的实证主义或近乎科学主义的研究方法却又不自觉地导向这种局面：研究者们为了解释一幅绘画的历史，要学会如何寻求见诸于资料或档案的证据，却常常忽略对绘画本身的阐释。在这种意

① Henri Zerner: The Crisis in the Discipline, *Art Journal*, Winter, 1982.

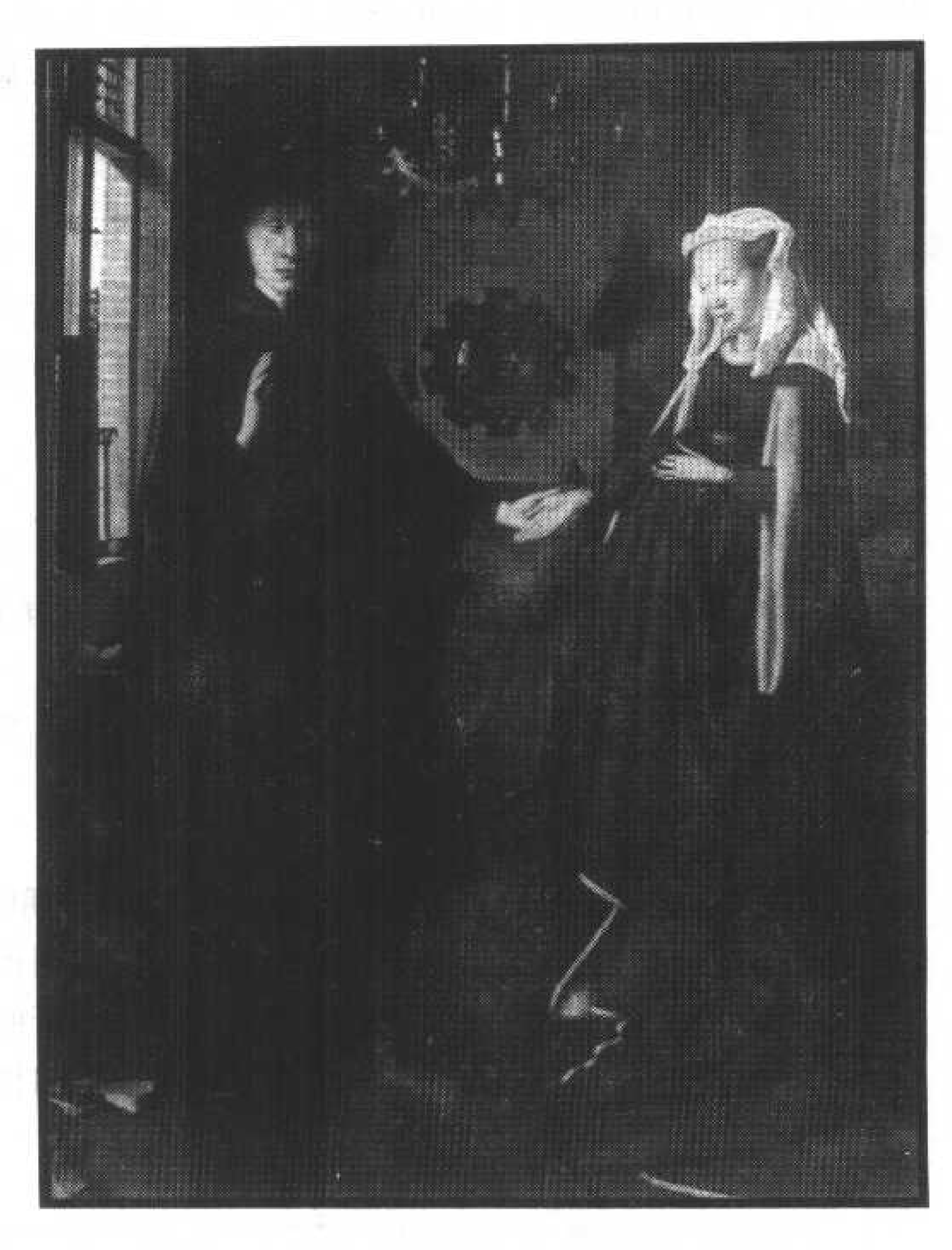


图 3. 扬·凡·爱克《阿诺尔菲尼肖像》[或《阿诺尔菲尼的婚礼》(1434 年)]藏伦敦国家美术馆

义上说，传统的艺术史所倡导的方法有时恰恰是非阐释性的。[1]甚至以阐发绘画内容层为主旨的图像志有时也会走向难以让人称道的境地，比如我们可以读到这样一些有关帕诺夫斯基的观感：

(图像志的方法似乎是)积累这样的信息，它使大学一年级的教员能够作出诸如此类的置换性的陈述："在《阿诺尔菲尼肖像》中的狗，并不真正是一条狗；它代表的是婚姻的忠实性。"[2]

由于他的跟随者们忘记了他的理论旨趣（而他本人随着岁月的递增也似乎对这一旨趣越来越忽视了），他所创立的学说被改造成了一种纯粹的破译技巧……而且，更为糟糕的是，图像志的破译过于频繁地置换了意义。[3]

当然，图像志在艺术史的研究中仍然具有相当重要的作用，而且事实上帕诺夫斯基还有"艺术史中的索绪尔"之称，说明他并不是传统艺术史的真正代表，而更可能是传统艺术史与新的艺术史之间的重要中介。但是，即使帕诺夫斯基本人也对图像学趋

① 参见拙译〔美〕凯琴琳·F. 查普曼：《重写艺术史》，《世界美术》，1991 年第 1 期。

② M. Holly: *Panofsky and the Foundation of Art History*, p. 184, Cornell University Press, 1984.

③ H. Zerner: L'Art, in *Faire de L'histoire*, vol. 2, ed. J. LeGoff and P. Nora, Gallimard, 1974.

向于一种新的"占星术"的危险抱有深刻的忧虑。①无论怎么说，批判或怀疑的态度是永远需要的，对于艺术史来说也不例外。

更为现实的问题是，艺术史在把握具有文化实践性或实验性的当代艺术时，显得多少有些力不从心。不但像贝尔汀这样的学者对此颇多慨叹，而且即使是对以往的艺术史研究有较多护卫的学者也时有感触。如果从解构主义的角度极而言之的话，艺术史的话语在描述二十世纪的艺术时已到了接受"解构"的成熟地步了！那么，究竟是什么原因造成这种不尽人意的状况的呢？除了二十世纪的艺术尚处在发展或变化之中的缘故，阐释方法的内部限定也很有关系。譬如，对艺术本体的界定如果是经典的和一成不变的话，那么任何越出审美性惯例的当代艺术就可能无法纳入了。然而，艺术界定的基石——"审美性惯例"又为什么非得是静态的和趋古的呢？再如，作者的身份问题也不是传统理论所能包容和解释的。法国学者巴尔特在其《图象——音乐——文本》一书中曾经这样表述新的作者观："我们知道一种文本并不是一行表达一种单一的'神学性'意义（即作为上帝的作者的信息）的语词，而是一种容纳形形色色书写的多维空间，任何书写都不是前所未有的，而是混合与冲突的事物。文本是取自无数文化中心的连篇引文……"此段文字也可以用于说明造型艺术（视觉性文本）。显然，这里的作者观不仅已驱除了作者头上所固有的神秘而又全能的晕轮，而且也标示出一种艺术研究的文化观要求。最后，有关观众的观念也由于接受美学日趋深入的影响而产生了深刻的变化。较诸传统的理论

① See Donald Preziosi: *Rethinking Art History*, p. 112, Yale University Press, 1989.

观，观众的能动性、参与性以至创造性等在当代的批评视野里受到了更为特别的关注和肯定。总之，艺术活动的把握与研究不再能心安理得地因循过去的观念了，而要迈向更加宏观的文化审视。这无疑是一种相当有挑战性的课题。

不过，如果我们一味地认为艺术史的危机说仅仅与那种对以往的研究路子的不满联系在一起的话，那么片面就接踵而至了。事实上，我们换一下角度还可以看到另一种的不满意绪。这种意绪与其说是发诸老一辈的学者，还不如说是新一代学者针对自身而发的。尽管以往的研究方法封闭到了极点，给人一种窒息的压迫，但是它们曾经是或者仍在特定的范围里标志着一种研究的高度。新一代的学者一方面看到了旧的史学观的局限，另一方面也觉得仍有很长一段路要走。换言之，当代学者的焦灼感是二重性的：既不满足研究的现状又刻意超越前人。正如一些较为保守的艺术史学者所指出的那样，必须用一种批评的眼光审视那些运用哲学理论（如语言哲学）阐述艺术史问题的激进学者。除了少数像布列逊和迈克尔·菲利普逊（Michael Phillipson）这样的学者能游刃有余地尝试超学科的研究之外，大多数年轻一代学者几乎都要从哲学理论切入，经过文学理论和批评，再回到艺术史问题上。也就是说，他们往往过分地依赖于从文学批评对哲学理论的具体运用中寻找参照和汲取灵感，然后才能把哲学理论和艺术的研究融汇在一起。这当然也从一个侧面反映了艺术史本身同当代人文科学（尤其是哲学的当代覃研）是何其隔膜，但是这种迂回的方式可想而知又难以达到尽可人意的水准。美国学者普雷扎西（Donald Presiozi）还饶有意味地提及哈佛教授扎纳的一种感触：艺术史学科的创始人，诸如莫雷利（Morelli）、李格尔和沃尔夫林等，他们的思想已经退化成了

一种毫无生气可言的专业程序,引致各种各样的重复……但是,当许多学者如今开始谈论艺术史的危机时,艺术史圈子里却仍有一种令人好奇的默然。在这种意义上,任何反思和批判都不会是过分的。[①]问题在于,客观地说,既有的对传统研究路子的审视,即使是相当尖锐而又深刻,也常常是"破"多于"立"。譬如,哈佛教授N.布列逊在其《视觉与绘画》一书中相当机敏地批评了贡布里希的艺术史哲学,指出后者是一种把艺术文化简单化了的"知觉主义"(Perceptualism),但是布列逊(至少在《视觉与绘画》这本书里)却未能充分提示走出贡布里希泥淖的系统性方法。[②]至于由英国较为年轻的艺术史学者们所撰写的《新艺术史》,也大致如此。此书虽然力图从当代批评思维(如女性主义、结构主义、新马克思主义、后结构主义以及心理分析等)的角度审视英国艺术史研究的现状,并尝试提出一些新的问题,从而同贡布里希与克拉克等在七十年代早期的著述形成相对鲜明的对比,但是,令人不无抱撼的是,收集在该书中的所有论文几乎都是过于语焉不详,以致于难以令人把握到新艺术史应有的全貌。[③]不过,不管怎么说,提出问题本身就已经是意味十足的过程了,何况,新艺术史的张扬才不过二三十年而已。

由于笼罩在艺术史领域里的封闭气息较诸其它的人文学科要严重得多,因而不仅是在研究领域里有诸多可供深思和引起警觉的东西,而且在大学(或学院)的艺术史教学中也

---

① See Donald Preziosi: *Rethinking Art History*, pp.1－2.

② See Donald Preziosi: *Rethinking Art History*, p.119.

③ Ibid, p.186.

不乏令人深忧的地方。从前的艺术史家曾苦苦求索的问题仍还是今天的莘莘学子们的主要问题，譬如后代的艺术家如何超过前人的创作与技巧，艺术的携助与艺术的创作的关系，艺术品的真伪问题，何种渊源或是何种早期的艺术作品影响了后代作品的图像志，以及为什么艺术似乎总遵循一种从某一风格（或运动）走向另一风格（或运动）的有序进程，等等。我们不能说诸如此类的问题没有什么意义了。但是，如果艺术史研究所需的就是这样一些问题及其无数次的重复的话，那么它又势必会把人们引向一种狭窄而又封闭的艺术史观。因此，无论怎么说，变换一下解决这些问题的思维方式会是有益无害的。譬如，正如布列逊教授所点破的那样，为什么艺术史总是那种关于我们（艺术史学者）依照专业化的叙述路子把特定的艺术家及其作品置于何种位置上的研究，而不是有关艺术家本人把自己放在历史的何种位置上以及同以往的杰作建立何种连续性的探索呢？从某种意义上说，后者更能凸示艺术史中复杂而又微妙的冲突情势，但它却被艺术史研究忽视已久。[①]确实，艺术史的危机说并非消去艺术史这一学科本身，而是要从根本上摧毁在这一学科中长期形成的一种近乎盲目的安全感，改变艺术史因循守旧和过分封闭的研究与教学的格局。在这种意义上说，所谓危机说恰恰是包含了深刻的建设性而非单纯的破坏性。如何在以往的研究底子上酝酿一场从思想观念到方法的变革，正是危机论者孜孜以求的目标，也是最给予人启示的一种动力。

---

① See Norman Bryson: Preface to Chinese Edition of *Tradition and Desire* (forthcoming).

二、内在的艺术史和外在的艺术史

所谓“内在的艺术史”或者“外在的艺术史”，其含义都是多重性的。在当代批评理论出现之前，相对来说，艺术史自身的范围或专业性是极其显然的。但是，正是那些与当代人文思潮有关联的批评理论却有意冲决这种多少有些人为化的专业界限，并企图在新的或者更为宏观的研究视野上展示艺术史问题的五光十色，这样就由“外”而“内”或“内”“外”互渗了。除此之外，更为重要的是，“内在的艺术史”和“外在的艺术史”关涉两种不同的研究方向，前者偏重于从艺术史现象的内部性（如自律的、心理的和内容的性质）来探讨问题，而后者则偏重在艺术史现象的外部性（他律的、社会的和形式的性质）上做文章。在这里，我们主要是取第二种含义展开讨论，因为前一种“内”“外”界定和融汇在艺术史学的发展中将随处可见。

曾经有学者不无悲观地感叹过，在今天的艺术史领域里，鉴于不同的学术观点争执激烈甚至相互排斥，折衷和调和就再也不可能了。[①]这一点在有关“内在的艺术史”和“外在的艺术史”的问题上确实可见一斑。譬如，如何看待艺术史研究的内向化价值就有相当对峙的看法。1958 年，美国的历史学会主席威廉·L. 朗格曾经号召学会的成员把心理分析的方法作为史学家的“下一项任务”，因为在他看来，现代心理学注定要在历史阐述中起到越来越显著的作用。六十年代以后，心理分析

---

① See Donald Kuspit: Conflicting Logics: Twentieth Century Studies at the Crossroads, *Art Bulletin*, March, 1987.

的影响长驱直入于历史学的广泛领域。至七十年代，所谓的“心理史学”几乎成为一种必不可少的时髦。著名的艺术心理学家莱昂内尔·特里林（Lionel Trilling）甚至俏皮地把心理分析的观念说成是“我们文化中的俚语”。但是，像大卫·斯坦纳德（David Stannard）这样的史学家却以罕有的眼光洞察了心理史学的巨大缺陷。他们认为，像弗洛伊德对列奥那多·达·芬奇所作的传记性研究，从材料到观点均有明显的“硬伤”。例如，弗洛伊德在援引德文译文的文献时，不加鉴别地用了“兀鹰”这一关键词，而实际上在D.S.米莱茨可夫斯基写于1895年的列奥那多·达·芬奇的传记中，对应于“兀鹰”的应是“鸢”。然而，弗洛伊德恰恰是在这样一个错误的译名基础上展开其心理分析的。显然，弗洛伊德对“兀鹰”的关注大有用意，因为在古埃及象形文字中，母亲即是以兀鹰为代表的，而且兀鹰形的埃及女神的名字的发音mut和德语中的“母亲”（mutter）极其相似。此外，根据其它古典文献（尤其是宗教文献）的记载，兀鹰也是母亲的象征，原因在于存世的兀鹰无一不是母性的，它们在飞翔的过程中张开阴道受孕于风。这一点正好被教会神父援引为“自然史的证据”，用以驳斥那些怀疑圣灵感孕的人。由此，弗洛伊德大胆地把有过母爱而无父爱的列奥那多喻作为小兀鹰。确实，在列奥那多笔下出现的圣安妮等女性图像中，兀鹰的轮廓总是曲折地隐匿其中，表明了所谓的“恋母情结”。但是，问题就在于，如果兀鹰幻想本身就不成立的话，那么它作为解释列奥那多所有的成就与不幸的钥匙的可靠性就大可怀疑了。除此之外，斯坦纳德还对心理史学的理论基础（包括心理分析的有效性、逻辑问题、理论问题以及文化囿限等）逐一质疑，将它们全部展示在批判的解剖台

上。①无疑，斯坦纳德的见地是透辟而又深刻的，在不少地方确实给过于大胆的心理史学敲响了警钟。

不过，在我们看来，假如心理分析学说确实前无古人地为一切历史（包括艺术史）打通了指向无意识的隧道，从而把历史过程的偶然性、隐蔽性和主体性更加具体至微地凸现出来的话，那么它的功绩仍是不可抹杀的。事实上，除去其粗鄙的一面（如某些新弗洛伊德主义者所做的那样），心理分析的具体阐释正日益和文化的、社会的眼光融合在一起，进而把它本身和具体学科之间的通兑性和互诱性推向了新的境地。所谓通兑性，指的是专业手段以及术语在迈越异类学科时的内在可能性，而互诱性则在更高的层次上表明它对异类学科及其自身研究深化的启示程度。尽管心理分析理论并不等同于整个心理学这一学科，而且它和历史学之间的互渗甚至也不是其主要倾向，但是，毫无异议，心理分析对艺术史学科的启迪和推进应该是令人刮目相看的，而且在某些领域甚至发挥了无可替代的特殊作用。因此，在某种意义上，心理分析对艺术史的贡献不仅远远高于它对一般史学的贡献，而且在某些问题上构成了历史性的意义本身。

在这里，我们首先要提到的是当代美国学者彼特·盖伊及其有关著述。他认为，在任何历史中，主观性的维度永远也不可能与从事历史研究的学者的精神无关，之所以如此，乃是由于那种维度所包含的不只是异想天开或是知觉的穿透性。人类历史形成的社会体制、宗教仪式、劳动习俗和伦理准则等都是表达和沟通本能需要的途径。不管它们之间的位置和心理根源有多大的

---

① See David E. Stannard: *Shrinking History: On Freud and Failure of Psychohistory*, Oxford University Press, 1982.

距离，不管它们的形式是何其复杂和成熟，它们仍然是满足人类最基本需求的诸种体系，“在所有的社会关系中总有着某种压抑，在所有的政治活动中总有着某种升华”，“因而，史学家们自身感到不得不保持机敏的状态，不仅是对人所知觉的事物而且还对人不予知觉的事物保持警觉。虽然行为的根源是无形的，但常常比那些炫示力量的事物更加举足轻重。我情不自禁要作的结论是一种无可抵挡的结论，即心理学并非专属于隐私的世界，尽管在这方面它的权威性是明摆着的；心理学构成了产生历史性原因的诸种领域中的主体部分。它活跃于文化和工艺之中。因此，就史学家尚未完全掌握的诸种方式而言，一切历史必定在相当程度上要成为心理史”。[①]正是基于这种言之凿凿的认识基础，盖伊几乎对心理学以外的其它重要的历史思维方式采取矫枉过正甚至狂轰滥炸的态度。那么，他本人借助心理分析理论在艺术史的内部化研究中作出了怎样的成绩呢？1976年，盖伊将其在纽约所作的一系列批评讲演结集出版，题名为《艺术与行动：论历史的原因——马奈、格罗皮乌斯和蒙德里安》（一名为《艺术：它的历史和心理学涵义》）。在这部颇有名气的著作中，盖伊首先讨论的是艺术史研究中的主体规定性。在他看来，既然人文学者所孜孜以求的就是如何从自身的凌驾一切的主观性中获取客观的东西，那么不管他研究什么对象，他都始终处于一种二难的境地，即使他倚重于对作品的真切体验也不能例外，因为正如歌德曾经断定的那样，“每一种知觉也早已是一种理论了”（every perception is already a theory）。不过，当心理分析学派的心理学家，哲学家以及有批判眼光的艺术史家在

① Peter Gay: *Freud for Historians*, pp. 18 – 19, New York, 1985.

记述历史过程时积聚了普遍的、具有说服力的证据(包括民族的、种族的、性别和社会成见等)之后,他们也就会拥有一种能够确保他自身和研究对象之间的距离的机制。与此同时,艺术史学者理应与一般的历史学家和政治家不无共通之处。正像著名学者阿克曼(James S. Ackerman)所阐述过的那样,当艺术史学者“研究的是那些促成艺术作品的事件时,那么我们的方法与那些研究诸如竞选和战争等的政治事件的学者们所用的方法庶几无异;这些事件完全是过去的,或许可以或多或少地通过文献、纪年和诸如此类的东西清晰地重现出来。确实,当一个艺术史家所从事的是对事物本身的研究时,他就变成了一个社会学的历史学家。因为,在一部米开朗琪罗传记和一部路德或是查理五世的传记之间,或者有关凡尔赛宫建筑和西班牙内战的文献出版物之间并无原则上和技术上的差异”。总体上说,任何对历史成因的探究都不外乎这三个方面:文化、技艺和个人生活。当然,艺术史学者在对特定的艺术家进行研究时会有特殊的次序安排。譬如,对马奈宜从其个人领域着手,然后再扩展到技艺和文化的领域;对格罗皮乌斯更可遵循文化——个人生活——技艺的检验路子;而对蒙德里安则要从技艺到文化,最后探究其个人生平。之所以如此,完全是因为历史本身远较我们所提问的要丰富和复杂得多。在这种意义上,艺术史的研究切忌教条主义的东西,而运用于具体研究对象上的心理学也永远不可能穷尽任何历史的原因,也就是说,每一种历史性事件都有好几个(种)的成因(直接的或间接的;公众的或私人的;显露的或内在的,等等),而我们对因果构成的预测能力还是相当限定的。正是这一点使得艺术史的研究变得意味无穷了。因此,对任何单一原因的探求都不可能是对历史本身的完美探求。用弗洛伊德

的话来说，历史原因是“多重决定的”。所以，艺术史与其要与社会的历史划分开来，还不如对两者作整一的观照和分析。不过，不管怎么说，盖伊还是对艺术史的心理分析情有独钟。因为，在他看来，既然在研究一切历史现实中，知觉的投射性是普适的特性，那么一百多年以前尼采的预言于今看来无疑还是意味隽永的，即心理学逐渐地会被人们确认为“诸种科学中的女王”；归根到底，它是“通向基础问题的途径”①。由于心理史(psychohistory)的研究尚未能充分而又完全地借用心理学的全部手段，因而仍不遂人意。相比之下，心理分析学派的艺术史研究有时倒是显出了相当的优势。原因就在于他们并不只是盯住病理的和变态的东西，而是试图像某一科学分支那样能够涵盖和解释常态和变态的全景现象，比如，在讨论人的顺势发展时探究人的逆境发展，等等。

应当承认，盖伊的史识有其特殊的过人之处。他既不同于传统的艺术史学者那样偏重于艺术本身，而更主张把对于艺术史成因的探讨置于社会学和政治学的宏大背景上，这一点在他对马奈的专题分析中体现得相当淋漓尽致；与此同时，他也企图寻求最为内在的原因，即通过心理分析的研究直接窥视创作主体的深层心态。譬如，他很机敏地提示了一些耐人寻味的悖论现象：通常人们往往会把马奈看作是非常有攻击性的人，个性鲜明，与众不同；但是，实际上他的艺术创作却深深地依赖或参照于当时的文化性情境。相反，蒙德里安虽然常常被人视为二十世纪早期的时代精神的塑造者，然而事实上艺术史家更需细究他的个人癖性和十分固执的性格等。总之，艺术史中的宏观现

① Friedrich Nietzsche: *Beyond Good and Evil*, Part one, Aphorism 23.

象和微观现象均在盖伊的研究视野之中。不过，应该指出的是，《艺术与行动》一书也给人这样的印象：尽管作者对心理分析的研究方法兴味盎然而且颇多强调，但是在具体的个案研究中作者似乎未能将这种方法贯彻得十分到家，或者说，最后未能与那些并不十分注重心理分析方法的研究在水平和深度上拉开足够的距离。正如有的学者尖锐指出的那样，把盖伊的研究旨趣和实际所达到的情形放在一起的话多少会令人产生一种失望感，因为显然心理学本身应有的穿透力并没有在作者对马奈、格罗皮乌斯和蒙德里安的历史性评价中充分凸示出来。部分原因是在于作者对弗洛伊德主义没有什么修正，同时对后弗洛伊德主义又鲜有顾及。[①]其实，正像盖伊自己也多少已经意识到的那样，对艺术史现象进行内向性的、深层的研究不仅不可能穷极其中的因果关系，而且也总是有观念和技术这两方面的困难。这一点甚至在其他学者的"内在艺术史"研究中表现得更为明显。

既是艺术家又是学者的苏齐·盖布利克(Suzi Gablik)近年来著述甚丰。她的《艺术中的进步》一书专门讨论到"内在的艺术史"和"外在艺术史"之间的对峙关系。她指出，从历史的眼光看，诸如此类的分歧或对立在上一个世纪就已存在了。究竟是内在的因素还是外在的因素才是影响艺术发展的最大动能，乃是一个耳熟能详的问题。譬如，沃尔夫林和李格尔认为，艺术所遵循的是其自身的内在发展法则，因而它与自律地展示的心理逻辑是同一的；而在社会学派的艺术史家(如豪泽尔)看来，艺术风格的衍变与发展必须和社会诸条件联系起来进行考察。不难

---

① See Donald Kuspit: Conflicting Logics: Twentieth Century Studies at the Crossroads, *Art Bulletin*, March 1987.

见出，盖布利克是颇为赞赏沃尔夫林的艺术史哲学倾向的。她曾指出，就视觉（或“知觉”）而言，它有按照自身内在规律发展的历史，而与外加的影响力无涉。因而，就像沃尔夫林所认为的那样，对视觉的种种基础的揭示（包括对决定不同视觉方式的生理－心理条件的揭示）都应看作是艺术史学者的基本任务。与此同时，盖布利克也强调道，大量的艺术史现象诱使人们去寻找更为共相同时也更为深层的问题，譬如所有十八世纪的风景画或者二十世纪的梦景画（dream－paintings）就颇多相同之处，对于这一事实，艺术史学者理应去研究一种内在而又神秘的流向或集体性的精神，因为正是这种潜隐的心理统摄了知觉的模式或梦幻的图像；但是，有些学者（如贡布里希）却更倾向于把上述现象归因于图像（或象征）的同源性、家族相似性或内含的惯例性。对此，盖布利克追问道：诸如此类的惯例性又源于何处呢？再如，为什么艺术家在十五世纪开端时会突然开始用凹形的（recessional）而非平面的（planimetric）的方式来组织空间内容呢？究竟是什么把艺术和其自身所处的特定时期联系在一起？……毫无疑义，要正视并回答这些问题，只是就艺术论艺术是难遇真谛的。盖布利克一方面承认对上述问题的破译有着不少研究可能性，另一方面她自己则特别注重于从人的认知心理的发展这一角度来审视整个艺术史的运行轨迹。她试图论证精神发展的基本模式构成了历史－文化的变迁的原因（至少是部分的原因）。盖布利克指出，任何认知结构都像是内化了的图式；人们正是借助这样的图式组构和再现世界，换句话说，图式是我们感受这一世界的中介，它决定了我们实际知觉到的事物以及在此基础上所构成的有关世界的知识与描述。认知结构不仅仅使我们获得了组构世界的知觉能力，而且也表明了无意识的心理

过程，后者——依照皮亚杰的说法——也遵循一种鲜明的发展模式，并且最终要获得特定的思维形式。更具体地说，图式心理的发展趋势最终使我们看到了这样一种明显的结果：我们的再现有一种客观化的渐进倾向，而心理的发展也是从一种相对浑整和缺乏分化的阶段转向愈来愈分化、连贯和整合的阶段的。当然，经验所包含的客观性质并非呼之即至，因为“我”与对象都是建构性的产物。我们视如寻常事物的那些方面——有关外部的知识——事实上是一种无意识化了的认知活动的结果，正是这种已经无意识了的认知活动把世界塑成了一种完整的结构。一旦到了一切事物对于人的心理和生理都有了相等的真实性的阶段时，更高层次上的分化也随之即至。由此，世界也会有层次相异的真实意义。饶有意味的是，艺术的发展也包含了一种类似的把外在的东西和内在的东西逐步加以分离的过程。一般地说，主客体之间缺乏分化的阶段总是先于比较分化的阶段。正如皮亚杰所阐述的那样，先前的不分化的“我”和外在世界之间的分离，使得初始阶段时意识的全部内容都处于同一平面的现象大有改观，而主体和对象也就成了两种互补性的宇宙。

不妨看一下人的认知发展和艺术史之间的类同关系。如果说认知的初始阶段是一种自我尚未完全把握自身，而且主客体也未能完全界分开的阶段的话，那么，它的发展就有了两重趋向：一是（倾向于更实在的客观性的）外化，二是（走向更逻辑数理整一性的）内化；在这一阶段，人更注重于客观的、逻辑的联系，而不是情感和情绪的联系。正是这一点与艺术史的现象何其相似乃尔！通常，与特定的摹仿技巧相提并论的“客观性”，并非在艺术史自身的发轫期就已确立。在这里，我们的问题是：如果知觉不能独自在绘画中导致具有错觉效果的再现，那么再现

又是通过什么途径从一种不甚开化的状态向一种更高级的状态发展并且达到比较充分的客观性呢？目前，我们可以庆幸的是，皮亚杰所描述的心理发展过程和艺术史的进化相当吻合：同化和顺应的交替运行推动了图式的修正，而发展就缘此而生。值得注意的是，盖布利克的确依据自己对皮亚杰认知阶段学说的理解，进一步把艺术史划分为一些“大的时限”（megaperiods）。她指出：对于空间再现模式的确认是至关重要的，因为正是模式与模式之间的某种转换，决定了“大的时限”的挪移。依照图示（见附表），我们便可对艺术史的发展与皮亚杰的认知阶段说之间的关系有相当清晰的印象。[①]从一种宏观的角度看，艺术史上的这些大的时限指的是风格性的传统，它们既标示了某种认知模式的终结也表明了另一模式的开端，展现了由特定的社会—文化转变所确定的某种历史性的绵延。需要声明的是，这显然是一种总体性质的勾勒，因而应该进一步深化具体的研究内容。不过，盖布利克也承认，皮亚杰的认知发展阶段说实际上也是有争议的话题，因为皮亚杰本人曾经明确地表示过：

……虽然发展诸阶段在我看来是一种现实，但是这些阶段在不同的领域里有不同的含义；由于处在不同的领域里，它们的确定性程序或者说精确和偏重程度也就有所不同。如果把一般的诸阶段看作是适合于所有领域中的发展的话，那么我是颇有疑惑的。我既不能确认也不能否认它们的存在。人们只有不断地通过那种旨在确立一系列的关联、契合和对应等的研究才能定夺，而这项工作几乎整个地

① See Suzi Gablik: *Progress in Art*, p.43, New York, 1976.

还未完成。[1]

不过，盖布利克重申：把艺术的发展看作是一种渐进地趋向更有序的状态和更具有组织性（或复合性）的假说，并不同个别的差异性或者再现的实际形式的复杂性相冲突，譬如照相现实主义可以说是一种走向写实主义的现代回归，但是它的规模相当有限，因此并未在总体意义上改变艺术史的宏观走向。有关特定阶段的概念确切地说是指在获得某种认知形式的进程中一种确定的、有序的必然性。当然，普遍性的秩序并不排斥个别性的变化，因为我们顾及了这样的可能性：就如个体的发展一样，某一特定的文化或社会氛围会使某一特殊阶段不再显现出来；比较明显的例子是，希腊艺术的发展样式和文艺复兴时期的意大利艺术的发展样式具有平行性，但是都突然停顿而未达到一种完全发展的透视体系。在整个艺术进程中，我们所看到的是一种由低到高，从写实到抽象的变化格局，但是问题在于如何令人信服地证明，现代的、抽象的甚至缺乏内容的艺术为什么看似简单而实际上却又在某种意义上标志着一种趋向更高的复合性的跃进。在此，艺术史学者肯定会遇到悖论式的情形：当代的艺术作品在形式上更加独立自足；在视觉上远较任何一幅文艺复兴时期的绘画都要简单得多。但是，它们其实是更加复杂化了。这里，“复杂化”是指作为整体的现代范式（modern paradigm）所造成的结果，而且由此可衍生无数的视觉系统。比较而言，文艺复兴时期的范式派生于单一的、封闭的逻辑体系的透视——它在每一幅绘画里一次又一次地以极其相同的方式重复出现，以致

① Ibid, p. 42.

附表　艺术发展的诸阶段

	认知发展诸阶段	空　间　特　征	艺术史诸大时限
天意模式	前运算阶段 这一阶段的再现特征是静态的造型以及主观性的空间。表示心理和物理的观念尚未分离。	局部解剖学的联系 对象之间的距离是以它们在一种只计高度和宽度的二维平面上的相对近似性为基础的。无深度感，无那种保持大小、距离的统一而又完整的空间。	古代和中世纪 （包括希腊－拜占庭、古代东方、埃及、古风时期的希腊和中世纪早期的艺术等）
图像模式	具体－运算阶段 在这一阶段，再现已经能够以协调的体系组织所有的空间形象，不过再现仍然依附于知觉的内容。	投射的、欧几里德式的联系 建立在单个的观察者的静态视点基础上。观察者和世界相互分离。	文艺复兴
符号模式	形式－运算阶段 在这一阶段出现了假设－推理、逻辑－数学以及主题体系，它们既是独立的又是相关的实体，而且不指涉经验性的现实本身。	不确定的、产生某种气氛的空间 （莫奈后期作品、立体主义、罗斯科） 空间成了一种无所不及的延伸，其中的每一个点都有同样重要的意义而且相互联系；体量不再比虚空更有决定性意义。（波洛克）	现代 （包括后印象主义、立体主义、形式主义、序列艺术以及受制于逻辑体系和主题思维的艺术）

于每一作品都严格受制于这一体系中的诸种规则。现代范式的特征则是它的开放性、无限可能性和多种的立场。由于抽象变量本身并没有什么意义,而只有在相互联系中才获得某种意味,所以,整体的分合方式就显得至关紧要,而且这种分合方式已和现实的知觉相距甚远。因而,在某种意义上说,艺术史到了这一步是形式从内容中解放出来的结果,是高度语言化的形成(立体主义是极典型的代表)。现代艺术的"进步"意义也就在于其以有限的手段展示无限的事物的潜力。①

盖布利克的史学观显然有别开生面的好处,她既不完全像沃尔夫林和李格尔那样借五对风格性范畴或"形式意志"(Kunstwollen)的概念来阐释艺术史的自律性发展过程,也不像贡布里希那样由于不满于黑格尔与李格尔等人的决定论倾向而走向另一种极端,即坚执于功能 的方法(追究怎样发生)而非因果的方法(追究为什么发生),从而实际上排除了宏观描述整个艺术史发展过程的内在可能性。②在她看来,史学家如果纯粹借用历史学本身的方法是绝不可能探求到历史意义的根本性质的,只有从所有有关发展的当代研究中吸取思想营养才能获致以一驭万的洞见。尽管盖布利克的学术观念相当开放而且显示了超学科研究的充分灵活性,同时她也竭力在最为宏观又最为微观的意义上解答艺术发展的动力问题,但是她的所论显然还大有商兑的余地。首先,从盖布利克所列述的三个"大的时限"来看,艺术的进化最终竟成了形式摆脱内容的过程。这一点在她对 1911 年以后的立体主义的高度推崇中表现得最为明

① See Suzi Gablik: *Progress in Art*, p. 45.

② See Suzi Gablik: *Progress in Art*, pp. 143 – 150, pp. 34 – 36.

确。她这样引申道："对立体主义者来说，他们是通过元素的组合来建立或构造图像现实的，这酷似句子是来自于基本的语法单位。'拼贴'的发明——这是一种把不同的元素组合、粘贴并使之有序和相互关联的方法——使绘画第一次接近了语言的状态，后者的特征就是有一系列的生成法则。拼贴画给绘画提供了某种如乔姆斯基所说的转换语法……到了立体主义的最后阶段，格里斯（Juan Gris）就总是用完全抽象的形状、色彩和平面，由此生成或合成对现实的指涉（因而有'合成'立体主义之称）。"[①]值得深究的是，盖布利克所推断的还不仅仅限于立体主义。在她看来，整个现代艺术就是一种借助转换而存在的生成语法，诸如方形、圆形、立方体、四边形和三角形等组成了一种天然的语法单元并构成"核心句"（kernal sentence）和产生任意的组合关系。因为，图像（iconic）系统有赖于画面和对象（即客体和用以再现这种客体的符号）之间的关联，而在现代的、更为复杂的系统中的符号则传达那种随语境（context）而造成意义变化的信息，并且像语言那样自行地导向越来越高级的抽象水平。正如皮亚杰所申言的那样，理性的和科学的思维需要摆脱图像的羁绊；同理，现代艺术也将如此挺进，以更加精练、简洁和抽象的形式描述现实的本质。无论是弗兰克·斯坦拉（Frank Stella）还是约瑟夫·艾尔伯斯（Josef Albers），都在某种意义上重复与包容了旧的透视幻觉主义，但他们把文艺复兴时期的深度空间和早期艺术中的二维空间融为一体，使之有了新的力度感。这正好说明了在古典艺术和现代艺术之间还是有一种逻辑的连续性，只不过更高层次的复合

① See Suzi Gablik: *Progress in Art*, pp. 143 – 150, pp. 34 – 36.

性凭借转型而得以实现。[1]但是，我们仍可对盖布利克的论证提出进一步的问题：在抽象认知阶段之后，艺术的未来发展会最终呈现何种心理格局？按照她的“三阶段论”的内在逻辑，艺术有可能趋于更远离图像的、具体的思维状态。然而，果真如此的话，艺术是否必然地要遭到一种自体解构的命运，也就是说，自身消除自己存在的理由，因为，一旦艺术与科学的、理性的状态全然重合，它就不再拥有自身固有的独特印记了。从这种意义上说，艺术坚执于自身的与众不同之处恰恰是永远有必要继续下去的作为。所以，不幸的是，不管盖布利克如何辩解，她的论断还是很容易令人联想到黑格尔主义者的艺术消亡论。我们不能不对她的艺术论的宏观描述的积极性质产生怀疑。其次，“三阶段论”所蕴含的艺术史评价尺度显然也有问题。譬如，在盖布利克的论述里，文艺复兴以前的艺术家与儿童一样，尚未掌握逻辑运算；文艺复兴时期的艺术家则令人联想到掌握了具体的逻辑运算的少年，而只有沉迷于观念的现代艺术家才展现了全面的智力运算能力。且不说这样的类比关系是否无懈可击，只要细究其中所隐含的价值态度就不无异议了。因为，事实上我们既很难否认早期艺术家的智性水平，也没有理由在价值论的意义上把现代艺术家的创作绝对地置于早期艺术家之上。在某种意义上说，早期艺术有时恰恰是后代所无以企及的一种范本。然而，有点遗憾的是，我们很难从盖布利克的字里行间感受到这种对现代以前的艺术的真正崇拜或者比较辩证的态度。显然，她所着力证明的是为什么貌似简单的现代（抽象）艺术

---

① See *Progress in Art*, pp.46 - 47.

实际上是一种更为高级的复合状态，是对早期艺术的一种超越。我们也可以发现，盖布利克不仅没有有效地贯彻价值判断，而且也忽略了围绕艺术的种族、文化和社会等的影响。可以这么说，盖布利克给我们提供的是一种两重化的历史印象：一方面是相当宏观而又清晰的艺术史的三大进程，另一方面却又是令人疑惑丛生的历史评价观。这到底是对一个旧的问题的解答抑或本身就是一个新的问题的展开？或许，《艺术中的进步》的意义更体现在后一点上。它开掘的毕竟是一种全新的研究视野，铺述了在艺术史学领域中从未充分探讨过的一个宏大深远的课题，而它所隐含的缺憾则是一种新的、实验性的研究所难以避免的。

对艺术史的内在进程的关注和研究自然不仅仅限于盖伊和盖布利克的研究。在法国，著名女学者克里丝特娃(Julia Kristeva)从心理分析角度出发对十三四世纪的意大利艺术的研究，是这方面研究的又一典型例子。在克里丝特娃看来，接受者追究艺术家本人在创作过程中对现实的叙述线索，其实也是探求艺术家如何把固有的冲动演化为色彩画面的过程。譬如，在考察乔托的着色建筑画方面的实验以及确立其在西方绘画史上的独特地位时，心理分析提供了相当深刻的视角。历史地说，乔托在绘画中尝试依从本能的冲动设色敷彩，就是创作主体对笼罩一切的超验色(白色)的迈越，因而貌似平淡的运色变化(在帕图厄小教堂的壁画中，蓝色是特别引人注目的色彩[①])实际上包

① 乔托画笔下夺目的蓝色与拜占庭的镶嵌画中暗淡的设色形成了鲜明的对比，与奇马布埃或西亚尼斯的壁画也有区别，事实上按照波金叶(Johannes Purkinje)原则，在昏暗的光线下波长短的色彩比波长长的色彩更有优势。因此，在日出之前，蓝色是最先显示的色彩。

含着某些深层的意识和主体性的转型。[1]从这种角度看待艺术史的变化，自有另一番景致。此外，布赖特夫妇(Sidney Blatt 和 Ethels Blatt)的《艺术中的持续性和变异性——论再现的诸种模式的发展》，诺克琳(Linda Nochlin)对库尔贝的未竟之作《死者的化妆》(一名《新娘的化妆》)的主题追索，以及斯坦伯格(Leo Steinberg)的《在文艺复兴艺术和现代忘川中的基督之性》等，都程度不同地探讨了艺术史的内在方面。至于借助心理学的视角研究艺术断代史和创作个体的例子，则更是举不胜举了。令人思考的是，为什么到了本世纪的中期和后期，人们对艺术史的内在发展逻辑兴趣骤增了呢 ？这是对艺术史的传统研究模式的一种自觉反拨，还是学科边沿的自然伸延？毫无疑问，尝试从心理学的立场审视艺术史尽管还远未达到成熟的阶段，但是这种状态本身也正好说明了研究的纵深发展的巨大可能性。与此同时，我们也可以看出，就目前已问世的艺术的内在历史研究成果看，当代心理学的整体成果尚未集结和充分地显现出来，因为心理分析学说和皮亚杰的发生认识论等毕竟只是心理学这一学科的一个部分而已，而且，即使是对这两种心理学流派研究成果的运用也是比较有限的。更需注意的是，心理学对艺术史现象的开掘和范纳若是远离了对“外在的”(社会的、文化的和意识形态的)事物的参照和把握，其洞察力之大打折扣该是意想之中的事情。在这种意义上说，艺术史的“内在性”和“外在性”的区分只是相对的，它们的偏重和相互交融不仅仅是一种研究技术的问题，而且更是观念和原则的问题。阿恩海姆曾经提到过，如果把

① See Julia Kristeva: Giotto's Joy, *Calligram*, ed. Norman Bryson, Cambridge University Press, 1988.

德国表现主义仅仅放在精神病理的层面上加以解剖，就可能完全掩盖或扭曲这一艺术流派的历史意义。不幸的是，当纳粹统治德国时，随着矫揉造作的趣味的泛滥，表现主义终于遭受到恶毒的肢解，而这种肢解正是源自于表现主义与精神病患者的绘画习作的主观并置。1937 年，在臭名昭著的《堕落的艺术》展上，珂珂希卡、诺尔德、迪克斯和克利等人的作品与精神病患者的作品一起陈列，以此证明前者的作品是精神退化的产物而应予围剿。[①]当然，阿恩海姆所触及的是相当极端的例子。不过，心理学历史研究的局限性并非是个别性的问题。美国学者鲁宾(William Rubin)曾就波洛克和容格式的心理分析的关系作过深入研究。他指出，不少容格学派的批评家针对波洛克的素描展不遗余力地从中搜寻原型象征，以致于到了最后似乎就是为了给容格的心理学思想找寻注脚，而这些注解有时正是以对波洛克的创作方式及其作品的误解为代价的。譬如在六十年代劳伯森(Bryan Robertson)认为，波洛克深受容格的著述与教学的影响，而《月亮女切割圆环》(1934 年)一画正是从容格对母权制的解答中得到灵感的(容格认为月亮是母权的[②])。但是，画中其实既没有月亮(只有略像新月的形态)，也没有头戴印第安人头饰的女性形象。至于像威瑟奇(Wysuch)和汉德森(Henderson)等则干脆对成名后成为艺术史关注对象的波洛克一一套用容格的理论概念。他们认为，画家不仅频频地通过女性形象在素描中寻求“一切都能给予的母亲”，而且还表现精神分裂的迹象：含

---

① See Rudolf Arnheim: The Artistry of Psychotics, *American Scientist* , January-February 1986, p. 51.

② See Bryan Robertson: *Jackson Pollock*, p. 72, p. 91, pp. 139 – 40, New York, 1960.

糊的线条和密集的形体，以及围绕骚动的、人兽难辨的形体四周的纤细而又苍白的线条等，仿佛是一种幽闭恐惧……但是，这些均很难站得住脚。鲁宾指出，我们与其把波洛克所偏爱的线形看成是精神分裂的表征，还不如视作基本的绘画手段，因为引发多种读解的线形的含混性也曾是米罗、马松和毕加索等画家在描绘半人半兽形象时所惯用的手法，而且毕加索对波洛克的影响是很深的。所谓线形密集和幽闭恐惧的关系更无说服力，因为这种线形只不过是立体主义的一个特征而已，无论是毕加索还是与超现实主义相关的作品，那种密密匝匝的线形并不鲜见，五十年代纽约画派中的不少作品即是如此。所以，这些都不能说成是精神分裂的产物。至于波洛克所用的纤细、苍白的轮廓线，无非是为了突出图像并增强齐整性和表现性而已。[①]可以列举的例子还有很多。应该令我们警觉的是，面对陌生的视觉构型，心理分析似乎还有一种不自觉地趋向于把对象阐释成与精神疾患相关的现象的倾向。所以，如何把"内在化"的研究和"外在化"的研究交融起来，可谓既举步维艰又举足轻重，正像歌德所说的那样："内在之物亦是外在之物。"[②]显而易见，"内在艺术史"的探寻尚有很长一段路要走，一方面是诱人的研究可能性，另一方面则是有惊有险的前途。

三、走向"新艺术史"的视野

"新艺术史"(New Art History)在欧美学术界已是一个相当

---

① See William Rubin: Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism, *Art in America*, November 1979.

② See M. Merleau - Ponty: *Sense and Nonsense*, p. 55, Northwestern University Press, 1964.

时髦的用语，不过它究竟确指什么，源自何处，则又无确定的说法。从既有的文献看，“新艺术史”作为颇有点刺激性的用语，其问世大有自发的意味。正如英国学者里斯（A. L. Rees）和波赛罗（Borzello）所感受的那样，“新艺术史”一语最早公开使用是在1982年，当时一家艺术杂志（Block）与一所多科学院联袂组织了题为“新艺术史?”的学术会议，之所以用了问号正暗示了使用者们对此语仍有些不甚确定的感觉甚至疑惑不解。不过，要辨认什么是“新艺术史”研究并非难事。假若某篇论文是阐析绘画的技法品位而不是其中的女性形象，或者反过来，某博物馆的讲演者忽略圣母玛丽亚身上罩袍的光泽正是反对改革的教会的宗教绘画中有意为之的，那么“新艺术史”的介入就显得十分自然了。我们与其把“新艺术史”看成一种艺术史学的流派，还不如将其视作有关女性主义、新马克思主义、结构主义、心理分析以及社会学—政治学观念等给比较正统而又保守的艺术史研究所造成的诸种冲击的一种综合概括。①确实，正是来自诸多当代人文思潮的新观念裹挟着艺术史的研究走向一种新的、引人入胜同时也更有争议色彩的境地。

应当承认，“新艺术史”对传统的或者正统的艺术史研究的怀疑是相当深刻的。在这里，我们不妨大略地比较一下两者的基本差异。按照以往的研究思路，艺术史就是一门有关风格、象征、年代、真伪、稀贵、复制、鉴赏以及发掘被遗忘的艺术家及其图像意义的学科。但是，问题就在于，当一门学科所应有的自信变成了天经地义的东西，而且期待本身的业绩宛如照人前进的

---

① See A. L. Rees and Frances Borzello (ed.): *The New Art History*, Introduction.

方向与灯塔，那就显得过分天真了，也会和当代整个人文学科的发展保持一种不自觉的距离。对于传统的艺术史来说，艺术本身是首推的研究目标，这并没有什么错，但是如果研究目标确有越来越走向象牙塔的意味，那么研究的意义就开始打折扣了。我们知道，真正的艺术史哲学有时被认为是从沃尔夫林和李格尔等人开始的。他们的原则是：艺术的形式解剖是研究的重心。到本世纪二十年代，温德(Edgar Wind)和帕诺夫斯基则领导了针对形式主义的研究主流，他们要求注意艺术的文化和历史语境的重要意义。但是，三十年代逃离纳粹统治的德国学者对精确、客观知识的追求热情却无形中使艺术史研究更学究化也更有走向封闭的隐患，譬如他们或多或少地排斥美学和批评在历史研究中的地位，而越来越偏重于对事实和材料的搜集和排列。应该说，从七十年代开始，艺术史和更为深广的社会存在被联系起来加以考察，再度显示出越来越引人注目的意义。克拉克教授(T.J.Clark)曾经强调道，应该把艺术史变成一种充分顾及艺术赖以生长的社会现实的历史。例如，在研究法国十九世纪绘画时，就不能不理会当时(1848—1851)的政治状态，而从库尔贝和1848年的大革命之间则可以得出不少饶有意味的东西。当然，更为重要的是，“新艺术史”不仅旨在冲击传统研究固有视野的局限性，而且也更注重方法论的意义，力图唤起人们对艺术到底是什么以及为什么等的叩问兴趣，也就是说，要使艺术史这一以往过度平静的领域更充满激发心智的问题感。尽管在研究艺术史的过程中依然可以寻求特定的和一目了然的东西，就像以往所做的分类和阐释那样，然而假如人们对提出新的问题失却了兴趣或缺乏足够强烈的渴望，那么必须要求反思和批判了。艺术史的相对沉闷局面与自六十年代始其它人文学科活跃状况

的反差应当说是相当扎眼的，因而“新艺术史”的动向显然意味十足。它不仅关注艺术本身，而且也把眼光有意地扩及到长期把艺术视作神圣和奥秘之物的社会。这里，我们可以列举一些比较典型的问题：艺术是怎么被称为艺术的，艺术的地位和艺术的目的是什么，它们为什么是值得研究的，以及对早期艺术史学家所孜孜以求的“客观知识”如何评价，等等。而诸如鉴赏、品质、风格和天才等问题，它们与其说是被排斥出研究者的视野之外，毋宁说不再是关注的焦点；而那些来自社会科学并且给予了新含义的用语，比如意识形态、父权制、阶级、方法论等，则很有意味地透露了新艺术史学者的思考兴趣和方向。除了对艺术的社会本质的全面关注以外，新一代的学者特别倚重于理论的作用及其理论本身的探讨。不少人一方面程度不同地从新马克思主义、符号学、欧洲大陆的文学理论与批评、心理分析及女性主义理论等处汲取研究方法上的启示，另一方面则又在理论意义上探索艺术史的宏观问题，比如艺术是怎样再现并肯定社会的律令的，艺术与特定的社会体制有什么关系，等等。这样发问的目的是为了“解构”人们最习以为常和不加思索的观念(特别是有关艺术作品是艺术家纯个性的表露的观念、艺术包含了与阶级和时代无关的永恒真理的观念，以及将艺术看作是略微“高出”社会或外在于社会的思路，等等)。事实上，这样的“解构”至少使人们对肯尼思·克拉克的那本曾大受推崇的电视讲演录《文明》产生应有的怀疑；在该书中，克拉克频频强调的正是这样的观点：艺术就是天才个人的一种载体。

不言而喻，“新艺术史”和传统的艺术史研究不应该是对立的。传统思路固然有忽略艺术的社会化基础的危险，而“新艺术史”也可能在强调艺术的社会化本质的同时偏离艺术之所以是

艺术的诸种规定性。因而，强调两者的平行发展以及互补、生发等应该是题中之义。但是，问题在于，至少到目前为止，互补、或者沟通并非易事。正如有的学者所点破的那样，把贡布里希和德里达放在一起显然还是难以想象的事情。

不过，如果我们把视线从英国转向当代西方哲学的主要舞台之一——法国，那么还是可感受到可人的研究情境的。正像有些英语国家的学者所承认的那样，法国的艺术史研究总是包含着些许可称之为例外的东西。虽然从总体上说人们仍可强烈地体会到在法国的艺术史研究中也是保守的东西占上风（如受重视的也还是展览目录之类的材料），但是，法国学者的灵气依然明显可辨。首先，法国人文学科中的主要发言人都对艺术及研究有相当浓厚的兴趣，而且这种兴趣并不是什么余兴式的消遣，而是在他们的研究中占有重要的位置。福柯的《事物的秩序》中对委拉斯凯兹的《宫娥》（又译《国王之家》）的阐析，拉康在《心理分析的四种基本概念》中对荷尔拜因《使节》的探讨，完全令人感受到一种与传统的艺术史研究相异的深刻意味；同样，巴尔特对荷兰绘画、阿奇姆勃多（Archimboldo）和特温姆勃利（Cy Twombly）的批评，也充分显示了这位哲学家对绘画是那么有发言权，而且当巴尔特从文本的讨论转向对视觉图像讨论时，他的思路得到了进一步的延伸，而不是另一副思路和另一副笔墨。此外，波佛伊教授（Yves Bonnefoy）的著述也令人感到这位著名学者在诗、文学批评（诗学）和艺术批评（视觉诗学）之间是何其游刃有余，得心应手。也许这是最有意味的法国特色：一切都无森然的分野。虽然文学批评在法国几乎一直占有中心的位置，但艺术批评也不划地为牢，而是八面来风兼收并蓄。其次，在法国学人眼中，艺术批评并不绝然地与艺术史区分开来，这至少和

英国学术界的情形构成了鲜明的对比。正像布列逊所指出的那样，一旦只把过去看作是过去时，人们就无法体会艾略特或是董其昌所体认的那种“传统”了，即新的事物既与过去相关又更是对过去改造的伟大过程的结果。然而，流行的艺术史研究总是强调把自身限定在“特定时期内可能发生的事物”。这样的艺术史研究立场即使重视当时的创作语境，也会在很大程度上忽略艺术史自身的当代性，即它本身实际上所处的艺术与批评的当代情势。艺术史和艺术批评的这种分离在法国学者身上却并不明显。这在很大程度上要归功于他们对符号与历史的关系所具有的相对精到的理解。从四十年代中期起，处身在存在主义、现象学，特别是结构主义和后结构主义的思想潮流中的艺术史学者，要完全忽略周围的艺术理论与批评的风气，显然是不太可能的。再次，法国学者的艺术史的当代探索经常意识到相关的学术论争，因而他们往往具备比英美艺术史学者更为开阔的视野。从德里达的思路到科学史，从修辞学历史、主体性历史到心理分析等，它们均在法国学者的艺术史论述中体现得比较充分。

当然，如果说传统的艺术史研究缺乏对历史与符号的关注，那就不太公平了。比如，著名的瓦尔堡学派所热衷的图像学方法就与象征(emblem) 和母题等的解码息息相关；六十年代后期，梅耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)教授也曾专文阐述视觉艺术的符号学问题。然而，这种关系尚有待扩充和深化。[1]与此同时，若与法国学者相比较，英美学者著述中档案(archival)的因素明显高于释义(hermeneutic)的因素。也正因为如此，在扫描

[1] See A. L. Rees and Frances Borzello (ed.): *The New Art History*, pp. 82－89, London, 1988.

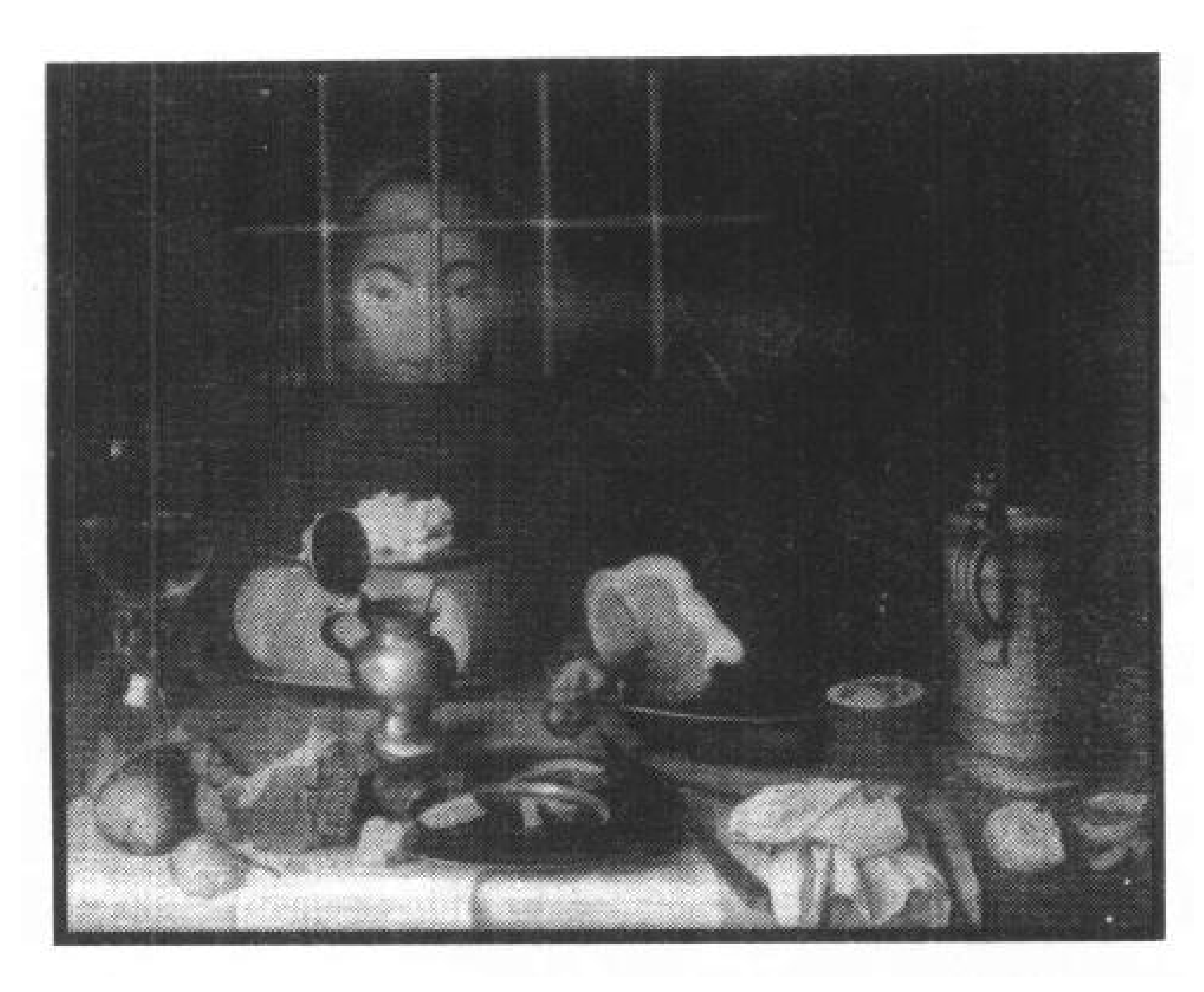


图 4. 沃尔夫冈·海因巴哈(约 1610—1678 年)《女人看着餐桌》(年代不详)藏卡塞尔国立绘画馆

法国的"新艺术史"时,了解它与当代符号哲学的有机联系就显得特别重要了。

法国学者的功绩并不在于设定了一种思考艺术史的轨迹,而在于唤起一种与实证主义的知识观念相异的思想——即从不同界面思考视觉图象的意识。从符号学的角度把握艺术当然也不是法国学者的专利,他们自身就颇为推崇布拉格语言学派的代表人物之一穆卡罗夫斯基(Jan Mukarovsky),后者早在三十年代的第 8 届国际哲学大会上作了题为《艺术作为符号学的事实》的重要讲演。他指出,个体意识(即便是极其私人化的个体意识)也越来越显著地表明了是由属于集体意识范畴的诸种内容所决定的。因而,符号和意义的内容至关重要。正因为一切超越了个体意识限定的心理内容只是源于符号的社会性的这一

基本事实，艺术也不能像某些心理美学所声称的那样，只认同于创作者的心理状态，或者是认同于任何由艺术品在观照主体中所唤起的主观反应。假如说在一切主观意识状态中总有某些个体性的和暂时的东西而使其具有某种不可表述性和不可交流性，那么艺术品则旨在沟通作者的个体性和受众的群体性。任何人在观看一幅印象派画作时所伴随的主观心理状态与那种由一帧立体派画作所唤起的主观心理状态总是大相径庭的，然而其中都有一种客观的符号学的性质，换一句话说，同一幅（或同一类）作品所激发的主观反应必然地具有某种共通性。在这种意义上说，所谓艺术品就不只是“自足”的符号，而更是社会的、整体化的语境（包括哲学、政治、宗教和经济等因素的语境），从而也能概括和重映一种特定的“时代”。

正是基于对艺术与符号的必然联系的独特理解，巴尔特在其著名的《作为客体的世界》一文中对十七世纪的荷兰绘画作了别开生面的阐释。在他看来，名声尚不及弗美尔的萨恩勒丹（Saenredam）却具有特别的意味，而且甚至可以把他归入“现代”的审美范畴之中。他既不画肖像，也不作静物，而唯独钟情于相当单调、空无一人的教堂内部建筑——这一点简直比毁损偶像走得还要远。似乎从来没有一个画家能把这种虚无感表现得那么淋漓尽致。他既与意大利绘画中满目皆是雕像的手法有别，也不同于荷兰画家所擅长的那种对“恐惧的迷茫”（horror vacui）的表现，因而特别有荒诞的情调，并且他的作品透露一种甚至比我们当代人的无所适从感还要凶险莫测的空虚感。可以说，萨恩勒丹对荷兰绘画的古典性质的延伸是相当独特的，这也许是一个“必然的例外”。如果我们再把眼光投向整个十七世纪的荷兰绘画，那么展示在我们眼前的则是一种以人及其相关的“物的

王国"来冲击和替换宗教意义的气氛，譬如圣母凌驾于众天使的地位让给了人，她的脚下也是俗世万物而已。无论是凯佩拉(Cappelle)还是凡·得·维纳(Van de Venne)的海景画，都是都市化的场景，即众多人物活动的舞台。即使是维尔(Essaias Van de Velde)画笔下的运河、风车、树和鸟等亦与芸芸众生息息相关(比如人头济济的渡口、挤得满满的渡船等)。至于典型的荷兰静物画，那些彼此不分高低的物品就搁在那里，毫无人为的排

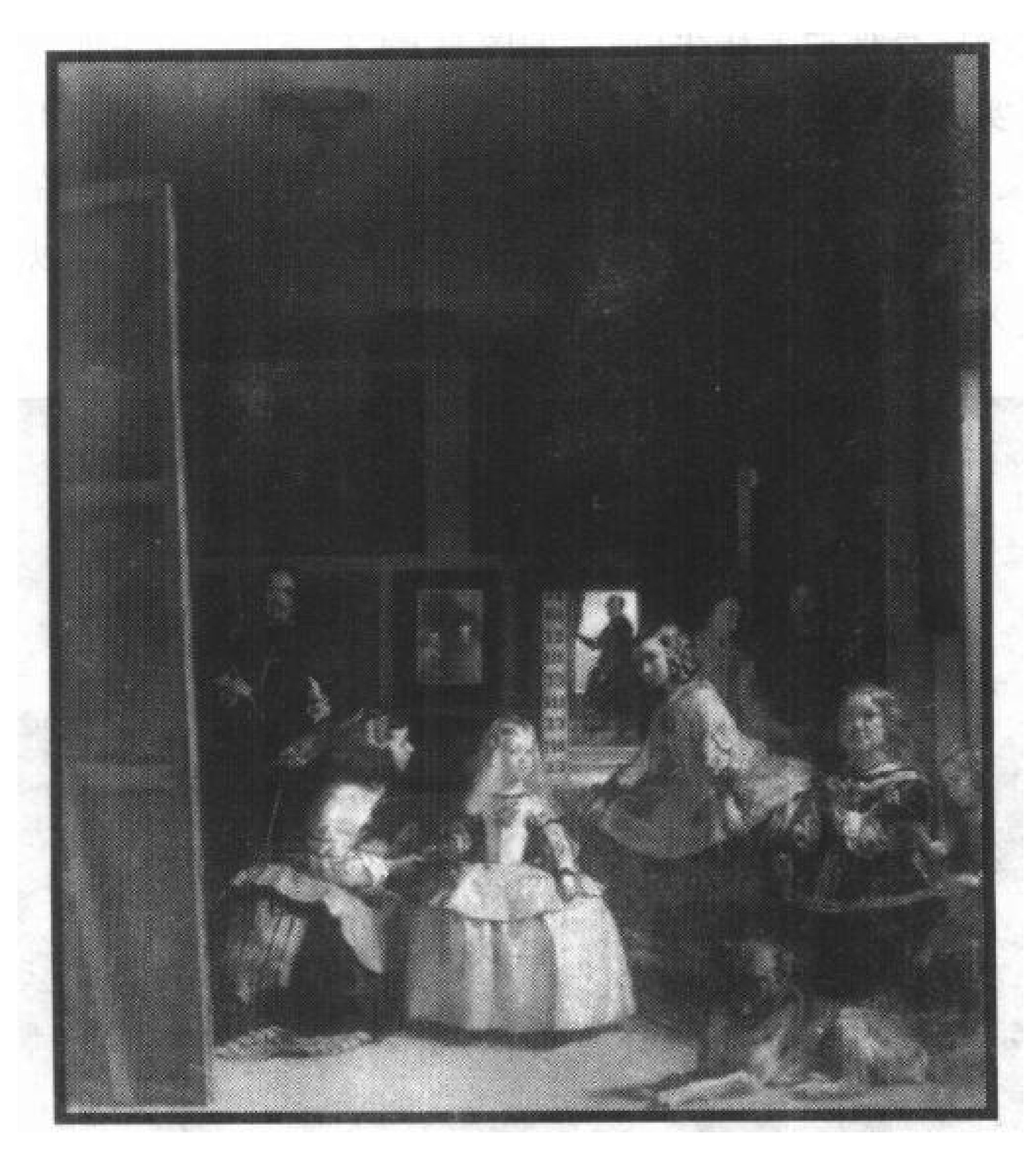


图 5. 委拉斯凯兹《国王之家》(1656 年)
316×276cm 藏马德里普拉多宫

列整齐的痕迹，而是用过以后或待用的样子——这就是世俗的、人的世界。在荷兰绘画中，每一种事物都代表了一种对完全自足的唯名论的胜利。更可注意和思索的是，不少荷兰的人物画充满了不确定的性质〔比如凡·奥斯特达(Van Ostade)笔下的农民大都面目不清，而儿童则更是既见不出年龄也辨不出性别，他们唯有体态大小之别而已〕；处于社会下层的农民也绝少有过正面像的表现……正是在这样的画面中蕴藏了另一种注视态度：只有贵族肖像或者奶牛(荷兰的图腾)才有资格获得正面的和高度写实的造型。男性的形象(尤其是姿态 numen)有相当不同的"语义"，而女性的形象从来是附属性的，不可能有独立存在的意义。总之，以符号学的眼光看待十七世纪的荷兰绘画可以发现引人入胜的深层涵义。

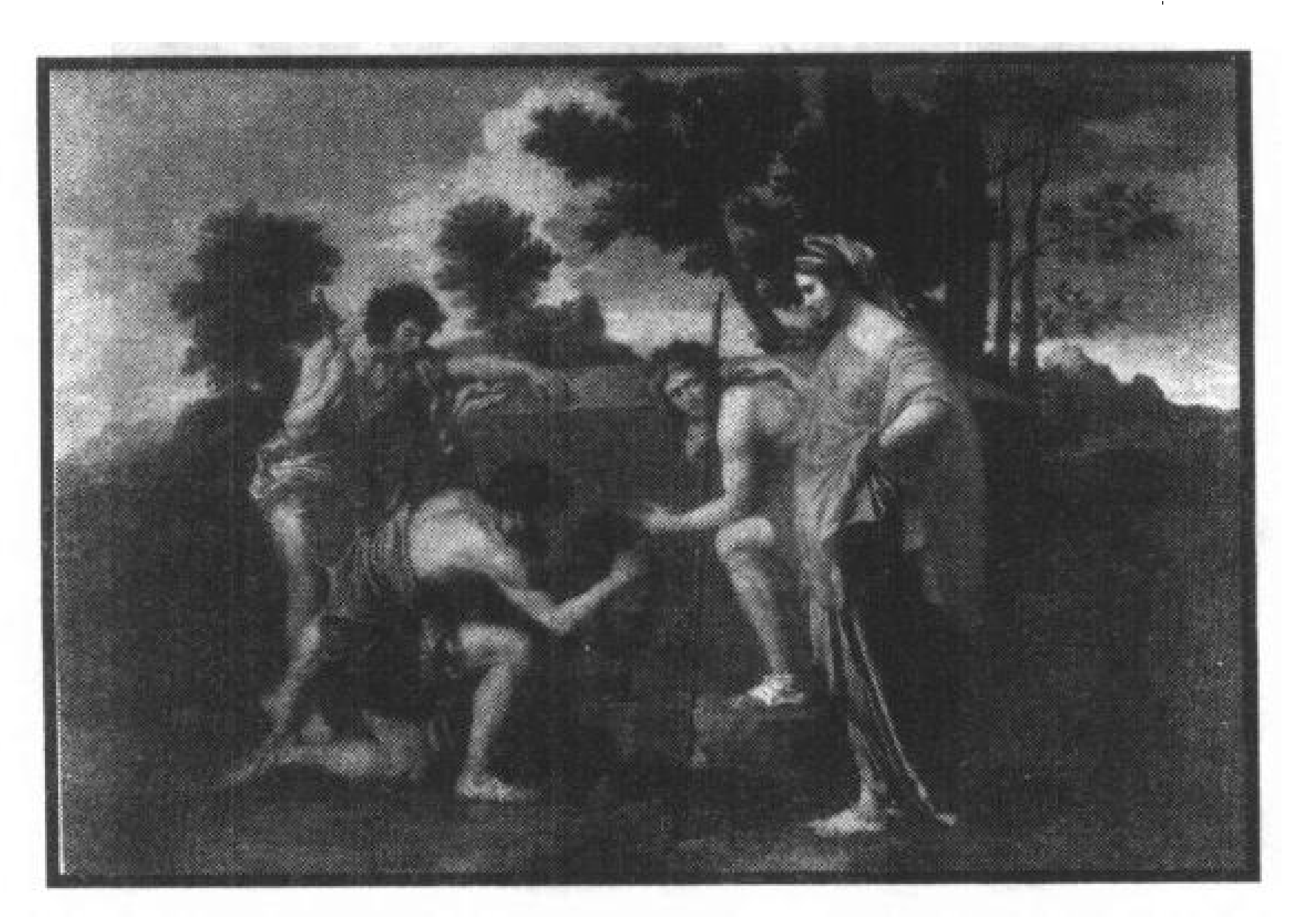


图 6. 普桑《阿卡迪亚的牧羊人》(1638—1639 年)

85×121cm **藏巴黎卢浮宫**

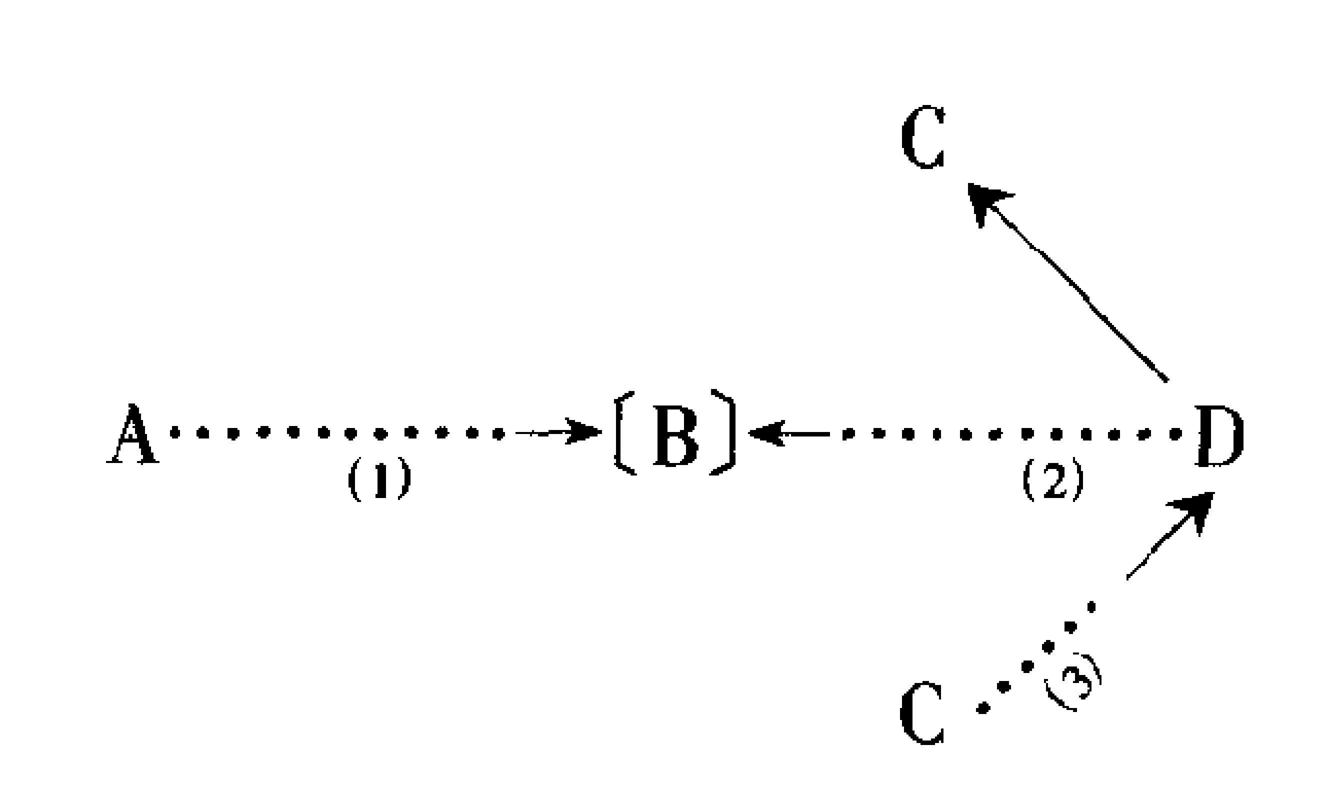
福柯作为结构主义的语言哲学家对委拉斯凯兹的名画《国王之家》的分析也是不可多得的艺术史著述。与传统的论者不同，福柯不是去解析图像的含义，而是条分缕析地阐述画家与图中人物之间的视觉位置关系以及画家和观者的视觉对应关系等。在福柯看来，即使是貌似表面的空间位置和视线方向也是饶有深入的“符号”，画面上的每一个细节不管是多么地不显眼都有深文周纳的价值，比如画中的画家的注视、画中背向我们观者的架上画的内容等就包含着极其丰富的未定性、交互性和虚拟性。

如果说哲学家们的文字自有其独特的深度，那么艺术批评家的相关研究就显得更为具体和细致。例如路易·马兰(Louis Marin)对普桑的名画《阿卡迪亚的牧羊人》的精湛分析似乎就是对一种视觉艺术的读解理论的生动例示。在马兰看来，任何“读解”都包含了种种的基本假设，视觉艺术的接受也不能例外，而《阿卡迪亚的牧羊人》一画正可以用来验证当代符号学和语义学的某些观念和研究方法可否有效地移植到艺术史这一学科里。在通常的情境下，有关“图像文本”的研究总夹带着一种理论的概括与独特的、富有个性的描述(描绘)之间的对峙；同时，作为广义的绘画中的“信码结构”与狭义、特定的“图像文本”系统也有一定的差异。具体地说，对一幅画的读解以及读解者所获得或保持的实际位置总是涉及到这样两个方面：一是所谓的“语言能力”(competence)，这种能力的结构是在图像语码所产生的、并被观者在具体的绘画读解中所接受的信息之中逐渐形成的，而观者接受中的特定作品则是其它许多作为视觉“引语”的图像以及图像以外的语码中的一个例子而已；二是所谓的“语言运用”(performance)，它有赖于作为特定沉思对象的绘画作品，而沉思则将作品衍化成一个富有个性特点的读解(自然，并非一切

沉思都是合宜的)。因而,如何把上述两方面协和起来是问题的重要关键。在这方面,普桑的《阿卡迪亚的牧羊人》特别能够反映符号学所关注的两种系统:语言(更确切地说是书写的文字)与绘画。

附图:普桑《阿卡迪亚的牧羊人》中的"对话"关系

A=左边的牧羊人
B=跪着的牧羊人
C=右边的牧羊人
D=女牧羊人
直线箭头=势态
虚线箭头=注视



众所周知,普桑的这幅画集文字和视觉图像于一体,其中的"Et in Arcadia Ego"的铭文是画家让任何读解者思究和叙述的一个兴趣焦点。不过,应该注意的是,对于绘画的读解毕竟不同于对文学文本的读解,因为观者可以依凭自己的注视不断地穿越画面空间,不管构图、色彩以及色调的分布有什么样的限定性,这种注视也远比读解文学文本时的注视要自由得多,它关注的是再现性绘画的空间(包括作为"镜子"的绘画本身、错觉性深度以及叙述或描绘的所在方位等),或更具体地说,还关注这种空间所容纳的故事的时间"逻辑"。如果说一般的符号要包括概念与符号、符号与事物之间的双重"子关系"的话,那么在摹仿性的绘画中,作为符号的图像则是在符号与事物(或所指事物的概念)之间直接发生作用。在具体的读解过程中,我们不妨借用

雅各布森的有关交际功能的概念（发送——信息——接收——指涉——语码等）把《阿卡迪亚的牧羊人》图示出来（见附图），用以说明画中图像的"对话"关系。① 由此，我们则可进一步地思考与所有绘画有关的普适性问题，比如空间结构和图像指涉的关系、绘画中的语义现象（铭文）、文本和图像的异同，等等。

此外，著名艺术批评家波纳佛伊教授对十四世纪绘画中的时间性和非时间性的精到研究，科学史教授、美学家塞兰（Michel Serres）对弗米尔的名画《持秤的女人》的话语结构和构图特点的分析等，都无不给人以一新耳目的感受，使人们更加确信了艺术史问题的空间的无限性。②

比较明显的事实是，最近几年以来，欧美的"新艺术史"——尤其是符号学倾向的研究，大有独领风骚的势头。荷兰学者贝尔（Mieke Bal）和移居美国的英国学者布列逊的长篇宏论《符号学和艺术史》对此有相当全面的探讨和总结。他们甚至把艺术史中的符号学观念看作是学科的一种时代精神的标志。因为，在本体意义上看，当代的符号学中有一种深刻的怀疑论的阐释脉流，而这正好是传统的艺术史所欠缺的。有意思的是，艺术史研究中最显"硬功"的真伪问题（比如一直争论不休的伦勃朗、梵·高和哈尔斯的作品）虽然被视为"正宗"的研究，但是到了最后与其说是实证性质的，还不如说是阐释性质的（主要是对风格的鉴赏）。这是连研究者本人也有点惊讶的事情，而且大多数真伪问

---

① 譬如，左边站着的牧羊人给女牧羊人某种视觉信息；右边的牧羊人则指着跪着的同伴，而他的目光是对着女牧羊人的，有一种质询的意思：这是什么？他在做什么？

② See Norman Bryson (ed.): Preface, *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge University Press, 1988.

题仍不得不悬而未决。对实证论的必要怀疑很自然地要建立在对学科本身的拓展基础上，而潜在地具有超学科性质的符号学的发展不时地证明它对艺术史学科更新和扩展的巨大能量。[1]

可以想象得到，对“新艺术史”（特别是其中的激进之处）的异议必然是十分强烈的。譬如，传统的艺术史学者特别不满新艺术史论者对“实证论”的抨击，认为多多少少有点无的放矢；与此同时，他们也认为，新艺术史的研究实绩目前尚难在总体意义上超过传统的研究成果，理论设想似乎多于个案剖析。然而，新艺术史论者却坚持认为，不能站在旧的观念范畴内提问。在艺术史领域里，自孔德和穆勒以来的实证主义倾向与其说是指特定的个人，毋宁说更应是对一种占主导地位的思维定势的概括。艺术史的研究只有走向一种更为开阔的人文视野才能生机盎然，意味无穷。[2]

有意思的是，对“新艺术史”的最激烈的抨击恰恰就是针对其中的符号学观念。美国著名的批评家库斯皮特（Donald Kuspit）的论文《传统艺术史对用语言学分析视觉艺术的抱怨》可谓是有代表性的反应。库斯皮特指出，为什么相对而言艺术史更对超学科观产生抵触，为什么艺术史难以从结构主义与后结构主义的角度来审视艺术作品，为什么艺术史不愿意把艺术作品看作是一种“文本”并从中发见像德里达所说的那些能使解构主义介入其间的“力量的界线以及裂解的力量”，为什么艺术史不愿进入“超文学性的空间”（Paraliterary space）……这些问

---

① See Mieke Bal and N. Bryson: Somiotics and Art History, *Art Bulletin*, No. 2, 1991.

② See Keva Wolf, Francis A. Dowley, Mieke Bal and N. Bryson: Some Thoughts on Semiotics and Art History, *Art Bulletin*. No. 3, 1992.

题都是有其自身的原因的。艺术史不仅要维护自己的独立性，更不能去印证语言哲学。像德里达那样的哲学家的论述有时恰恰像是要把绘画淹没在文字之中，或者说明绘画仅是坏的文字。即使我们能够批判地吸取符号学的理论，也难免沾有还原论的东西（如索绪尔强调意义的形式方面，巴尔特要求一种“天真的眼睛”，等等）。如果总结一下的话，传统的艺术史研究包含了以下一些值得注意的假定，而正是这些假定奠定了艺术最终具有不可还原的特殊性的观念基础：(1)视觉艺术有一种内在的高贵品质，由此就成了克雷格（Murray Krieger）所称誉的“精粹的事物”并进而超乎其它事物之上。然而，以语言学为出发点的还原论却无异于否认视觉艺术的特殊品性；(2)视觉艺术较诸文学作品更接近内心生活的迷狂，因为前者更具实感、更有刺激性，即更能唤起观者的力比多激情。因此，应该把艺术和文学区分开来而不是一视同仁；(3)批评者、学者和注释者的行为都是在艺术家的创造活动之后发生的。但是，在新生的、超学科的批评和研究中隐含了一种把艺术和批评置于同一层面的意图，旨在确认批评者或研究者自身的创造性。与传统的艺术史学者不同，新艺术史学者与其说崇拜艺术家，还不如说敬重那些作为思想家的批评家，譬如德里达（而非杜尚）就毫无疑义地被偶像化了。这就导致许多幼稚的东西。[1]

不过，库斯皮特的论述不无矛盾之处。首先，他所说的第一种假定即和第二种的相悖；前一种强调的是观照的、沉思的和审美的品性，而后一种却恰恰相反，偏重于感官的、触摸的和非审

---

① See Donald Kuspit: Traditional Art History's Complaints Against the Linguistic Analysis of Visual Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 3, 1987.

美的。其次，在强调传统艺术史所珍视的若干基本假定时，他频频借助于弗洛伊德的心理分析学说。然而，这本身就与所谓的传统艺术史的“纯洁性”相抵触。因而，论述到最后，连他自己也不得不承认，恐怕在传统的艺术史中就有一种悖论，一方面是要抵制外来的种种研究观念和方法，另一方面又感到这些方法有助于阐述理论的微言大义。再次，把视觉艺术看作符号和“文本”，同那种把视觉艺术和文学等同起来的做法，实属两回事，而且也未必与还原论有什么干系。恰恰相反，当我们把视觉艺术作为符号或“文本”时，不仅不是还原——如库斯皮特所理解的那样，让视觉回归到语言这一源头——而更可能是将视觉艺术推向一种宏广的文化和社会的情境，从而阐发其内蕴的深义。试想一下，如果传统艺术史没有图像学的视野，那它自身又会贫乏到什么地步呢？最后，把艺术批评与研究确认为一种次于或后于艺术创造活动的活动，不免有“印象主义”之嫌。在我们看来，批评抑或史的研究作为人的心智运作，其自身不能没有相对的独立性，尤其是现代批评和艺术史批评是自觉地趋向于非印象主义的纵深思维。正像韦勒克(Rene Welleck)所归纳的那样：“批评的目的是理智上的认知，它并不像音乐或诗歌那样创造一个虚构的想象世界。批评是理性的认识，或以这样的认识为其目的。”[①] 在这一意义上看，对批评思想家(如德里达)的充分敬重并没有什么可非议的。事实上，铸就批评与研究的有效性或未来的经典性，不能不倚重深刻的思维本身，而一味地偏重于对艺术的亲验、体认和鉴赏还是远远不够的。

当然，艺术史的符号学研究还不是“新艺术史”的全貌，实际

① 〔美〕韦勒克：《批评的诸种概念》，第 11 页，四川文艺出版社，1987 年。

上"新艺术史"也不是什么统一的批评和研究的流派，其中内部的争议也非鲜见，因为不同的理论视角（如结构主义与心理分析）必然有不同的释义结果。[①] 所以，随着研究的纵深发展，一方面是特定时期的艺术家及其作品获得更为丰富和深入的理解和阐释，另一方面歧义、误解的可能性也随之上升。这就形成了艺术史研究的更高要求：基于艺术家及其作品 历史事实之上所作的理论范纳既要有贯以始终的规范性，又要通过与其它研究方法的恰切互补达到耦合的效应。就此而言，艺术史的研究不只是要相对多样化的研究方法，而且还要求理论的元意识，即能站在一种更高思维层次上反思研究本身的自觉观念。也只有这样，各种理论概念才能在实际的研究运思中不断得以充实和发展。

尽管艺术史的危机说颇有点矫枉过正的意味，但是它毕竟不是孤掌之鸣。最近几十年来西方学者围绕艺术史研究的前景与方法论的探讨，在相当程度上提升了该学科本身的理论品质，也使相对沉闷的艺术史研究注入了一股活力。目前，对艺术史研究传统进行必要的反思已是普遍的共识和作为。虽然要消解一种学科的内在"危机"绝非举手之劳，需要相当的时日和深入的努力，但无论怎么说，提倡自觉的理论意识是再怎么强调也不会过分的。诚如美国学者卡里尔(David Carrier)所论述的那样，即使看上去最不可能与理论问题沾边的艺术品保护工作（如博物馆内所做的艺术品的维护和修复等），其本身也是一种理论阐释。因为，对博物馆来说，在贯彻其保护艺术品的宗旨时，必须

① 在"新艺术史"中，包含了很多不同的理论倾向，相互间的关系也日趋复杂化。

考虑到艺术家对作品所持的真实意向。然而,这多少是有点为难的事情。我们必须保持艺术品的原状,然后才能解释它的原意,可是问题就在于我们怎么才能达到这样的目标呢?譬如,我们知道,1523年提香创作了《巴库斯与爱丽亚纳》,可是这件作品距今已有约470年的历史。这样,如果我们要探究艺术家所创造的真实含义,就像李格尔曾指出过的那样,可能产生这样两种观点:

(1)提香制作的是一种着色的平面,而这是会随着岁月黯淡失色的。为了保持提香所制作的东西,我们就须让其显示出年代感;

(2)提香制作的是一种其外观会随岁月而变化的事物。为了保持提香所制作的东西,我们就须重现这一事物的本真面目,消去岁月留下的痕迹。

这几乎是无可回避的结果。面对上述两种不同的倾向,有关艺术品的保护就无时不是一个释义学的抉择问题了。事实上,我们也不难举出实例,如库兹(Otto Kurz)就曾偏重第(1)种观点。在他看来,"绘画作品上因年代久远而生的光泽""是一种年代的符号,而非衰微的符号;相反,艺术家总是把这看作是一种魅力……艺术家意识到他们的图像将来是要泛黄的,因而会作出相应的色彩选择。"[①]贡布里希也认为,虽然我们说不准我们是否掌握了提香的原意,但是却可以这么说,我们所确知的恰恰就

① Otto Kurz: Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina, *Burlinton Magzine* 104 (1962), p. 58.

是:他有意让画作的外观寓于更加丰富、微妙的相互作用的网络之中。[①]但是，对此也有相反的意见：一个当时首先是要让其携助人（patrons）满意的艺术家，为什么要关心他的作品在如此遥远的未来会是什么样的问题呢？即使提香确确实实顾虑于作品在未来的样子，那么他又是如何想象接受者的趣味的呢？如此等等。其实，进一步看，如果可以假定古典的艺术作品并未因为年代的延伸而产生丝毫的变化，那么我们仍然很难保证是否能够绝然无误地阐释作品的原意。譬如，许多文艺复兴时期的作品都是因地而设的，当它们被迁入博物馆之后，我们的知觉方式也随之改变了。因而，后代的接受者其实很难像那些与艺术家同代的接受者那样去看“原作”。同样道理，对有些古代艺术品的修复与其说是对“原作”的尊重，还不如说是不可容忍的事件。艺术作为一种有机体是和创作者的独特人格相关相联的，他人的介入很可能是对观者的欺骗。总而言之，可以提出的问题很多。艺术品的保管者、修复者，不管是坚执己见还是作出妥协，都与特定阐释前提相联系。[②]倘若说艺术品的保护和修复就已如此，那么其它艺术史问题就自然更加复杂和多样了。在今天，艺术史要回避当代的人文学科的总体发展似乎是太不现实了。美国艺术史学者罗斯基尔（Mark Roskill）教授不无激动地指出：“艺术史向前发展的一种途径，就是不断地给自身注入当代的思想和价值，艺术史学者对过去的艺术所持的观点总是由于当代的诸种潮流而得到意

---

① E. H. Gombrich: Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny, *Burlington Magzine*, 104(1962), p. 54.

② See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, Part One, Pennsylvania State University Press, 1991.

味深长的修正。”①

可以相信，西方艺术史研究在危机意识的催化下，其理论化的追求会得到进一步的深化和拓宽。对于我们自己来说，与其不切实际地期待危机的彻底消解，还不如让其驱使我们反思现状，比如我们中国的艺术史研究该如何走出常规的羁绊，开拓新的问题空间；如何重写艺术史；如何凸现艺术史的中国作风（学派）以及站在什么样的层面上展开比较艺术史的视野，等等。在任何时候，危机感都比空洞的乐观或因为封闭而怡然自得的状态有意义得多。这也正是当代西方艺术史哲学现状给予我们的莫大启示。

---

① Mark Roskill: *What Is Art History*? p. 181, University of Massachusetts Press, 1988.

第 3 章

西方女性主义艺术史观述评

在西方的文化中，女性在学术方面的声音及其权威性向来是显得较为薄弱的。但是，长期以来，企盼女性在这方面崛起的强烈愿望却从未衰减过。譬如，在五百多年以前，女性思想家克里斯廷·德·比赞(Christine de Pizan)就曾声称要在“文人的领域”中建立一座女性自己的乌托邦城；大约两百多年以后，玛丽·阿斯特尔(Mary Astell)又倡议女性须建立起自己专属的学术社区，从而可以分享长期无以接近的知识的种种禁果；后来，弗吉尼亚·伍尔夫也建议，要倡导一种新的、所谓“局外人”的社团，目的是使排除于男性学术中心以外的女性不仅仅能够争取到自己的学术空间，而且与此同时还能进一步使之系统化和体制化。[①] 应该说，诸如此类的意愿只是在当代西方女性主义的人文思潮中才得到比较充分的实现。人们已经颇为普遍地意识到，女性主义业已成为主流的人文学科中的重要一脉。甚至它的特有的

① See Sandra M. Gilbert and Susan Gubar: The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism, *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen, New York, 1989.

话语倾向也似有渗透到其它专业语汇中去的强劲势头。这一切均在表明，女性主义本身是西方人文思潮发展的必然产物；同时，也越来越成为我们必须认真审视和剖析的对象。

毫无疑义，作为人文学科的艺术史不可能与女性主义的思潮绝然无缘。而且，甚至就如美国著名的艺术史学者阿尔珀斯(Svetlana Alpers)所言的那样，“有关女性的诸种研究……有助于为艺术史如何得以重写提供一种答案。”[1]阿尔珀斯可能有点言过其实，不过传统艺术史对于女性的隔膜、迟钝、冷淡甚至贬视又确实是特别扎眼的，因而改变或修正这样的状态无异于重写一部艺术史。不少艺术史学者指出，一方面女性的社会地位到了二十世纪有了极大的提高，而另一方面女性在艺术史中的地位却下滑到了令人无法相信的地步。稍稍回视一下艺术史的文献就不难发现，到十九世纪为止，女性的艺术家在艺术史学者的心目中多多少少还是占有一席之地的。譬如，十六世纪中叶时的瓦萨里在其三部头的《意大利杰出的画家、雕塑家和建筑家的生平》(即《名艺术家传》)中还曾辟出专章论述女雕塑家罗西(Properzia de'Rossi)，对安奎索拉(Sofonisba Anguissola)的介绍也相当详尽，甚至还不吝词语地谈论由内利(Plautilla Nelli)所作的那幅其中有的人物形象为女性的《最后的晚餐》一画，等等。又如，德国的人文主义学者约翰·布茨巴赫(Johannes Butzbach)在其撰于1509年的《论著名艺术家》的专著里，把人文主义的理想和对于女性艺术家的由衷赞美热情地交织在一起。富有情趣

---

① Svetlana Alpers: Art History and Its Exclusisons: The Example of Dutch Art, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, ed. N. Broude and M. D. Garrard, p. 184, New York, 1982.

的是，他是用一种给一位修女画家写信的形式写作的。在书中他一再地援引艺术史上女性的建树和贡献。例如，他提到了希腊的著名女画家塔米拉的作品，谈到了希腊妇女伊雷内、女教师克拉蒂娜、既从事雕塑也画画的罗马女艺术家玛尔齐。在引证艺术史实例时，布茨巴赫试图证明的正是：艺术之于女性并不像中世纪的人们所臆想的那样是丢人和卑贱的行当，相反它是体面的和崇高的事业。尽管在十九世纪以前，女性艺术家的存在未必得到完全意义上的承认，但是，各种有关艺术的论著甚至百科全书都还不同程度地提及女艺术家及其作品。女艺术家荣膺艺术大奖也不是什么石破天惊的稀罕事。[①] 特别富有戏剧性的是，到了二十世纪，女性在艺术史文献中却越来越显得无足轻重了，有时甚至被抹得一干二净。古代的女性艺术家如此，当代的也相仿。[②] 即使是有少数几本论述女性艺术的著作也往往难免要重复十九世纪的一些结论。随便翻检当代流行的艺术史教科书，则更容易让人产生一种错觉，即女性是无以登上文化的主舞台的。无论是贡布里希的《艺术的故事》(1961 年版)还是贾森(H. W. Jason)的《艺术史》(1962 年版)都曾对女性艺术家采取程度不同的视而不见的沉默态度。或许是应了物极必反的道理，女性主义对传统的艺术史的冲击就显得特别激烈甚至激进之至。

---

① 譬如，安杰莉卡·蒙杰(Angelique Mongez)1804 年时曾获当时沙龙展的金奖。

② 有统计研究表明，七十年代(1970 年 8 月到 1971 年 8 月)，西方主要艺术刊物之一的《艺术论坛》(*Art Forum*)中近百分之九十的文字是有关男性艺术家的，余下的才和女性艺术家有关。其它艺术刊物的情况也相似。至于展览方面的比例更是十分悬殊。

然而，女性主义的艺术史观就其整体而言不只是对个别史实的修正、充实和评述，而是一种更为宏观的现象。对此，美国著名的艺术史学者诺克琳(Linda Nochlin)有过很好的说明。她认为，我们不能简单地把女性主义只看作是艺术史主流的另一变量或补充而已。从最根本的意义上说，艺术史领域中的女性主义是一种越界的(trangressive)的行为和反常规(anti-establishment)的践履，换言之，它的首要意义是在于对传统的艺术史学科中的许多主要格式提出质疑。[①]正因为女性主义对以往艺术史的视角及其价值规范的挪移与改变，对于充实和丰富艺术史的研究内容有特殊的意义，所以了解其缘起与发展、问题与阐释以及方法与影响绝非多余。

一、最初的缘起与相应的发展

就西方女性主义本身而言，它早在六十年代时就已开始摇撼以男性为准绳的价值观念所笼罩的整个学术界。但是，艺术史感受到女性主义的问题似乎要晚近一些。同时，值得注意的是，正是艺术史学者自身率先提出了要从女性主义的视角重新反思艺术史，也就是说，这不全是由外而内的事件，而恰恰是在艺术史本身的状态中引发出来的。

七十年代初期，诺克琳发表了一篇题为《为何没有伟大的女性艺术家》的长篇论文，拉开了艺术史领域的女性主义研究的序幕。这是第一篇站在女性主义立场上总体地向传统艺术史发难的力作。在这篇论文中，诺克琳有感而发地提出："在艺术史这

① See Linda Nochlin: Introduction to *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson, London, 1991.

一领地里，西方白人男性的视点被不知不觉地看作是艺术史学者的观点，这种视点也许——而且确实——被证明不仅仅在道义与伦理上是缺乏根据的，也不仅仅因为其高人一头的倾向而不足取，而且在纯学术方面也是站不住脚的"。学究气十足的艺术史研究不仅缺乏女性主义批评家所要反思的那种未曾允诺过的价值体系，同时，其历史学意识也不无天真幼稚的地方。在诺克琳看来，在传统艺术史自命不凡的外表下，有着许多脆弱的东西。在不少的人文学科变得越来越具有自我反思的觉悟时，相形之下，艺术史还是我行我素，并不计较其根深蒂固的男性化倾向是否会对艺术史情境的公正观照产生致命的影响，也没有意识到对女性的偏见与不公(无论是有意为之抑或无意促成)，恰恰是文化的意识形态的操纵结果，换一句话说，所谓的纯艺术史问题只是人为的设定。艺术史要锐意改观，就不能不反思自身，并把问题置于更为深远的文化与社会的背景上。在这种意义上说，一方面，女性主义提出的是有关艺术史中的女性的问题；另一方面，实际上又直接在质疑艺术史以往设置重要问题时的方式或思路本身。所以，"所谓的女性问题绝不是嫁接到一门严肃而又规范化的学科上的一种等而下之、不得要领和狭窄可笑的枝节问题，而可以成为一种触媒和学术工具用以探究诸种基本的和'天然的'假设，为其它类型的内部反思提供一种范式，从而反过来又把在其它领域里通过激进的研究方法所建立的诸范式维系起来"。[①]这很鲜明地表达了女性主义艺术史学者的雄心和策略：反思艺术史的根本出发点，以超学科的姿态开拓艺术史的

---

① See Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, 69(1971).

崭新视野。当然，这又是非常艰难的作为，因为艺术史毕竟已是一座“令人敬畏的大厦”，其中“功成名就的学者好像故意对大部分问题视而不见，而已有一世纪之久的传统则显然在严阵以待”。[①] 但是，正因为从一开始，女性主义学者对艺术史的质询是以总体的怀疑与反思为起点的，其相关研究就顺理成章地和就事论事式的问题拉开了相当的距离，同时也在其自身的纵深发展中显现了特别的精神和活力。

在诺克琳的文章发表后的一段时期里，不少女性主义学者普遍地意识到，假若没有大量的、确凿的实证研究，女性主义本身的声音不仅是虚弱的，而且也不免空洞无比。因而，在七十年代上半期问世了一系列专门研究女性艺术家的论著，比如塔夫茨(Eleanor Tufts)的《我们隐藏的遗产：女性艺术家的五个世纪》、芒斯特伯格(Hugo Munsterberg)的《女性艺术家的历史》以及彼得森(Karen Peterson)与威尔逊(J.J.Wilson)合写的《女性艺术家：从中世纪早期到二十世纪的再认识和再评价》，等等。诺克琳本人也在七十年代中期和哈里斯(Ann Sutherland Harris)合作，完成并出版了《1550年——1950年的女性艺术家》一书，这是为配合一次影响卓著的同名展览而撰写的目录。尽管这些著述的作者在当时都期望能因为这些书中的特殊声音而引来更多的同类著作，但是实际上却后继乏人。与此同时，一个更为耐人寻味的事实是，当这些作者极力从史料中发掘与寻找女性艺术家时，却不知不觉地靠拢了以男性为中心的艺术史观。这是因为努力把女性艺术家置于以往的历史框架上无非只

① 参见〔美〕迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第2页，湖南美术出版社，1992年。

表明了，女性艺术家也可以像男性艺术家那样卓有建树，而艺术史本身的方法却不再是思究的焦点了。然而，如果不继续对传统艺术史框架的有效性予以追问和深究的话，相关的实证研究即使荟集了众多的材料也会打上不小的折扣。正像布罗德(Norma Broude)所批评过的那样，一方面诺克琳确实对男性的天才艺术家的神话提出了尖锐的挑战，但另一方面又无意之中忽略了对这种艺术成就观念的权威性及有效性的根本扬弃。

相形之下，八十年代艺术史领域中的女性主义研究获得了意味十足的发展。相关的研究明显地在理论深度上有所跃迁。如果说此前的女性主义艺术史论者是先要解决传统学科领域中的厌女症(misogyny)的话，那么，重估女性的形象(比如把女性画作天使或魔鬼的套式)，论证女性艺术家的"杰出性"等自是中心的话题。问题就在于，当女性主义仅仅从自身出发并为自身的某些意义而奋争时，它的自觉性却恰恰有下跌的隐患。以格里尔(Germaine Greer)写于七十年代后期的《障碍赛跑：女性画家及其作品的命运》一书为例，此书甚至至今仍是有关女性艺术家的最为详实的研究之一，但由于作者在详述历史上的女性艺术家及其作品时仍然沿用传统的艺术价值尺度，这就无形之中认同了其中隐含的父权性。无论是把艺术史"女性化"(如大多数女性主义艺术史学者所做的那样)还是将其"中性化"(epicence)——例如内姆瑟(Cindy Nemser)即认为艺术及其杰出性都是具有普遍意义的，因而断然否认女性的艺术有可能从一种典型的性别化意识和体验中成长起来——都可能不知不觉地把问题简单化。大略地说，七十年代的女性主义艺术史研究需要追问而实际上又未及深究的问题有：如何认识狭隘的男性中心文化的价值与尺度？这些价值与尺度又源自何处？它们表

征了哪些生命体验？这些生命体验以及价值是否必然地构成艺术唯一的所本？有没有必要探究女性在艺术史中受到压制的深层原因？如何改变与之相关的境况、体制和意识形态并进而使人们普遍地察觉到将艺术史乃至社会对女性的忽略和误解联系起来的重要性？一句话，把女性主义贯彻于艺术史的研究应该越出纯性别问题的樊篱，一方面是成为对艺术史中的那些既存范式的必要冲击，另一方面亦应发现与洞开一种新的视觉文化领域。与七十年代的思路不同，八十年代的女性主义艺术史研究，其理论化的倾向变得格外明显。以英国艺术史学者帕克(Rozsika Park)和波洛克(Griselda Pollock)合写的《古代女大师：女性、艺术和意识形态》一书为例，它已不再是那种停留在评价式批评水平上的泛泛之论，而是转而剖析同艺术、艺术生产及观念等相关的女性在历史和意识形态中的地位问题，由此再对构成传统的艺术史框架的诸种假定提出质疑。这实际上是落实当年诺克琳的一个问题，即“我们对世界上的事物何以如此的意识究竟在多大程度上是受制于对最根本的问题的设置方式的”。[①]帕克与波洛克在书中反复申言的正是：研究和评价史的方式并不是一种中性的、“客观化的”学术行为，而恰恰是意识形态的实践；在她们看来，排列历史上杰出的女性艺术家，把她们从不应有的冷落中拯救出来重扬其声誉，从而使之融入传统艺术史的“主流”，这些均不是主要的旨归。因为，女性在整个历史中的艺术活动及其存在形态本身就足以构成无可争辩的探究价值。需要思索的倒是女性艺术活动的特殊倾向以及这种倾向与艺术的

---

① Ann Sutherland Harris and Linda Nochlin: *Women Artists, 1550—1950*, p. 484, New York, 1976.

社会体制之间的复杂联系，也就是说，重要的是采取一种与传统艺术史相异的思路，从而避开对女性艺术认识的盲区。[①]再以吉尔伯特(Sandra Gilbert)为例，更有理论悟性的宏观现象研究正是其孜孜以求的东西。她曾指出，女性主义的艺术史研究"要破译与澄清所有总是改头换面地使文本性、性征(sexuality)、风格与性别(gender)、性心理自体(psychosexual identity)和文化权威性等关系变得模糊不清的问题"。[②]虽然这种研究意愿的实现并非一蹴而就，却很能表明八十年代以来的女性主义艺术史研究的一种旨趣或目标。

当然，前期(七十年代)和后期(八十年代以来)的研究有一种连续性，没有前期研究的充分积累，后期的研究恐怕亦是无法想象的。按照罗思(Moira Roth)的概括，早期研究的业绩或任务有这样三个方面：第一，发掘和展示过去以及当代的女性艺术家所创造的作品；第二，发展一种新的描述艺术的语言，它既有论辩色彩又不无诗的意味，与形式主义的东西保持相异的旨趣；第三，为女性创造的艺术确立一种历史和学说。[③]显然，这三个方面很难说在早期就已做到了尽头。事实上，后期的研究还要顾及早期的某些方面。而且，后期的研究之所以能更加有力地掌握一种对社会作全面审视和批判的话语，也是和前期研究中那种对女性艺术的强烈偏见的反拨有关的。与此同时，正像爱森斯坦(Hester Eisenstein)在《差异的未来》一书的导言中所提

---

① Rozsika Parker and Grisselda Pollock: *Old Mistresses*: *Women*, *Art and Ideology* pp.47－8, New York, 1981.

② Elaine Showalter: Feminist Criticism in the Wilderness, *Critical Inquiry*, Winter 1981.

③ See Moira Roth: Visions and Re-visions, *Art Forum*, November 1980.

出的那样，女性主义艺术史研究的前后期差异受制于一种内在逻辑的发展。早期研究中之所以强调女性的境遇和体验，削减各种“差异”的重要性，就是因为源自男性文化的“差异”正是不平等、持续的压抑等。毫不奇怪，女性主义艺术史家从一开始就努力归档原先不在研究视野中的女性艺术家及其作品。后来，研究的重点转到“差异”本身，不是陈示现象，而是试图从这一本身也是变化着的范畴上所折射的复杂的社会、文化和意识形态等方面的内涵中看到艺术史的更富挑战性的问题层面。对此，蒂克纳(Tickner)有过中肯的分析：八十年代以来的女性主义艺术史研究有一种把艺术问题转换成文化问题的趋势，因为有关女性性别的种种规定正是在特定文化中产生出来并互相论争的，而文化的实践(包括艺术)则不是从一种生物意义的性别中衍生出来或者可以直接标示到这种性别上去的行为；理解了这一点，我们对一种从特殊的意义系统中产生出来的、变易的性展开质疑，就有探索不完的问题了。所以，把我们对于性别差异心理与社会构成之间的关系的理解运用于艺术史就无异于步入了纵深的问题空间。[①]一旦研究者的意识成熟至此，相关的研究超越归档性的收集、评述而转为对从意识形态到整个社会生活的批判就十分自然了。确实，越到后来，女性主义的艺术史研究就越来越丰富和深层化了，而不再像前期的研究那样较多地诉诸社会史的研究路子。[②]

---

① See Tickner: Sexuality and/in Representation, *Exhibition Catalog*, New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.

② See Thalia Gouma - Peterson and Patricia Mathews: The Feminist Critique of Art History, *Art Bulletin*, Sept. 1987.

二、问题的肯綮与特殊的阐释

无疑从一开始，女性主义艺术史研究的中心范畴或者焦点就是性别。正是这一“性别”派生了五花八门的其它问题及其相关的探究。需要稍加说明的是，“性别”既有纯生理的特征，也有心理的和社会文化的涵义。除去生物学因素所产生的相应经验之外，性别由于社会文化因素而产生的经验确实更加独特和深刻。美国著名人类学家玛格丽特·米德就曾反复强调，性别角色和文化因素之间存在着颇为深刻的联系。回想一下《创世纪》中有关女性的产生，也就不难体会到，在人类心理的无意识层面上女性就早已被认定是次生的、附属的。所以，“性别”所引发的历史过程与相应表现不可能是一种可以轻描淡写的话题。值得提及的是，在涉及女性这一“性别”时，研究者甚至还会碰到在现成的既定的语言中寻觅不到相对应的恰切话语的莫大尴尬。譬如，帕克与波洛克在撰著《古代女大师：女性、艺术和意识形态》一书时首先碰到的头痛事就是：在西语中没有一个词可以和阳性的“大师”（master）相对等，而把mistress用如“女大师”。不仅是杜撰的、权宜的，而且极易引起误解。所以，波洛克曾经颇有感触地指出过：“艺术史不仅仅只是冷落女性；它是一种男性的话语，偏护社会对性别的构造。”[①]所以，只有充分地揭示性别的社会与心理的建构机制，摧毁从艺术史的构件中透发出来的相应规范与限制，才有可能重新认识整个艺术史，并阐明特定女性艺术及其文化的境遇和

---

① G. Pollock: *Vision and Difference: Feminity and the Histories of Art*, p. 11, London, 1988.

意义。因而，在某种意义上说，以“性别”为轴心确乎能牵出许多可以深入思考的问题群。

女性主义的艺术史学者相信，从女性这一“性别”出发看待以往的艺术史，不仅仅只是视点上的一种挪移，而且也是现象景致的深刻变换。如前所说，女性艺术家在瓦萨里的时代与十九世纪中叶时都有所关注，但问题还在于这样的关注并不完整、持久，其本身颇多可以推敲或商兑的余地。以瓦萨里的《生平》为例，当他在谈论罗西这一女性艺术家时，他所使用的叙述顺序本身就似乎是微言大义的：先是称赞罗西家政有道，身材优美，是全城出类拔萃的女歌手，再转而称其为手法娴熟的雕刻家。在谈到具体作品时，他所用的词语总是“微妙”、“流畅”和“精巧”之类的形容词，这与他形容男性艺术家的用词形成有意思的对比。对那件大约作于 1520 年的浮雕作品，瓦萨里写道：罗西“以女性的优雅塑造出可爱的画面”。由此，他表述了一种很微妙的含义：对罗西这一女艺术家的评价是放在当时社会对贵族女性的期望框架中的。几乎是在一百年之后，伯恩斯道夫伯爵(Count Bernsdorff)在评论安杰莉卡·考夫曼（Angelica Kauffman，1741—1807）的创作时，也是从这些作品是否与社会的性别观相谐和的角度着眼的。他这样写道：“她的人物形象具有希腊模本的那种宁静的尊严……她的女性既妩媚又矜持。她非常艺术地表述了性与性之间的合宜关系：弱者倚重于强者。这是令男性批评家兴奋不已的”。[①]总而言之，男性学者正是从一种柔和的人性感化特点出发来衡

---

① See Rozsika Parker and Grisselda Polllck: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, p. 9.

量女性艺术家的所有作品，而这一点恰恰是反映了特定的文化——意识形态的一种最主观的偏见。艺术史学者在梳理有关文献时不时地发现一种颇为微妙的假设：女性艺术家的作品是与社会对女性本身的性别期待相吻合的，而若越出这种特定的期望框架并且表现了非同寻常的才情和不凡的力度时，那就可能是女性艺术家对男性的刻意模仿（而非创造的）结果！换一句话说，一旦女性艺术家的画笔或凿子底下透发出一股与社会的惯例期待相左的气度、骨力、格调和风貌时，她（女性）就不再是代表自身的性别，而只是异性（男性）的一种影子而已。这既是一种主观之至的剥夺，也是异常鲜明的价值标尺：在女性艺术家依然表现出“女性的”的诸种特点时，她们的所有作品不过是其特有的女红趣味（The needle－threading eye and taste for detail）的流露，与艺术史的主流是相距甚远的；否则，则必定是自我（包括性别）的脱胎换骨（或者自我消隐，或者自我否定，等等）的结果。对此，女性主义艺术史学者作出了相当强烈的反应。在这些学者看来，尽管确实有不少女性的艺术家模仿过杰出的男性艺术家，而且她们也常有可能不及后者的项背，比如很难找出可与米开朗琪罗、伦勃朗、德拉克罗瓦、塞尚、马蒂斯以及德·库宁或沃霍等人相当的女性艺术大师，但是这种事实仍然不能说明女性艺术家处处低男性艺术家一手而无以为艺术史所正视。在这里，传统的艺术史显然有令人尴尬的闪失。譬如，女性艺术家与弗兰斯·哈尔斯的关系就是一个显例。可以承认，确实有些女性艺术家追随过哈尔斯的画风，而且这位大师的笔下所营造的无限生气往往令大多数女性画家难以企及。但是，可以质问的是，为什么于迪特·莱伊斯特尔

(Judith Leyster, 1609—1661)[1]的大量作品过去总被断定为哈尔斯本人的杰作呢？这难道不是父权的观念在左右艺术史学者的评判行为吗？况且，莱伊斯特尔也不是一个令男性学者失手的孤例，赫斯(T. Hess)在其《艺术与性政治》一书中曾列述与分析了大量的女性艺术家的作品被误认为男性之作的实例。[2]因此，无论是被误认为男性艺术家还是被确认为"能如男性一样画画"的天才，女性艺术家的面目始终是被那种由父权观念所设置的评价"规范"所笼罩着的。

诺克琳在其《女性、艺术和权力论集》一书中分析过，有关女性艺术家的专门论述在十九世纪中叶时并不是不曾有过，只是它们未能有力地延伸和扩展到未来。尽管一方面苛严的社会体制和教育体制阻碍女性获致艺术活动中的合适位置，另一方面那种由父权观念所操纵的忽略女性艺术的意识后来竟丝毫不减，但是事实上仍有不少女性艺术家冲决诸种不利的条件，做出了非凡的业绩。譬如，在文艺复兴、巴罗克和浪漫主义等时期中，不少女性艺术家在当时颇有名气和影响。需要探究的正是，女性艺术家在社会体制压力下所激发的创造性到底具有何种特别的历史意义。众所周知，女性本身在西方的文化背景上不仅是从属的、依附的和次生的，而且认为其创造力也是等而下之的。在《创世纪》中，神圣的创造力只和男性有缘。即使到了十九世纪中后期，叔本华、尼采等对女性的看轻仍是几乎不加掩饰

---

① 根据有关研究，莱伊斯特尔到 1892 年才被"验明正身"并受到重视，当时人们在一幅酷似哈尔斯的画作中第一次辨认出了她本人的签名，也注意到了某些因为"女人气"而带来的弱处。

② See T. Hess: Great Women Artists, *Art and Sexual Politics*, pp. 44 - 48, ed. E. Baker and T. Hess, New York, 1973.

的。因而，女性主义艺术史学者在发现大量的不应被忽略的女性艺术家的同时，还要进一步地认识和论证她们的创造实质及其历史意义。这可以衍化为一系列具体的探询：到底有没有真正杰出的女性艺术家？她们创造了什么？她们又为什么要创造这些艺术作品？影响她们创造的因素有几多方面？如此等等。

其实，所有形形色色的问题仍然是和女性这一性别分不开的。女性主义学者反复思究的核心首先就是性别的社会与文化的内涵。南希·科特曾经写道："我们可以把妇女的集体意识看成是一个由于与统治文化保持着联系而又发生奇怪内讧的亚文化群，由于这种与统治文化的联系既提供信息又进行限制，它们不但在这一亚文化群形成弱点，同时也激发某种力量，不但起调解作用，而且激起永恒的价值。"[①] 但是，这样的性别理解仍很难为更多的女性主义学者所认同。因为，在某种意义上，这种理解仍是把女性这一性别以及相关的价值从整个文化这一体系中分离出来加以把握的。因而，把女性放回整体文化中才是合乎情理的深化。在女性主义史学者看来，米德在《男性与女性》中所阐述的观念才更有意义，因为在米德看来，自有社会以来，人类劳动的生物性分工愈来愈精细和多样形式化，然而这些形式常常与分工的原始依据(即生物的原初差别)不尽吻合。正是两性间的差异构成了我们创造丰富多彩的文化的一个重要条件，而这种文化反过来又能赋于我们以尊严和地位。[②] 这就是说，对两性的差异的原始依据的过分强调——就如传统的艺术史所

---

① 转引自〔英〕玛丽·伊格尔顿：《女权主义文学理论》，第 21 页，湖南文艺出版社 1989 年。

② 参见〔美〕珍尼特·希伯雷·海登和 B.G，罗森伯格：《妇女心理学》，第 313 页，云南人民出版社，1986 年。

表现得那样——恰恰具有反历史的意味。女性艺术家流露所谓的女红趣味是正常的，而反之也是天经地义的，并不是对男性艺术家的模仿结果。其次，要在近乎表达一种异见的激进立场上才能凸现女性创造的本真价值。法国著名艺术心理学家克里斯特娃(Julia Kristeva)在谈到女性主义的话语时就曾认为这种与传统格格不入的话语颇有政治异见的色彩。在艺术史的具体研究中，这些“异见”色彩确实是发他人(男性)之所未发的表现。譬如，有关超现实主义艺术的研究，女性主义的剖析显得特别新人耳目。奥兰斯坦(Gloria Orenstein)在其《超现实主义女性》的论文中指出，像芬尼(Leonor Fini)、卡琳顿(Leonora Carrington)、坦宁(Dorathea Tanning)和瓦洛丝(Remedios Varos)等艺术家是把女性描绘成炼金术士、发明者、科学家、女神、幻想者和古代贤智者的形象，与超现实主义的男性艺术家笔下的女性形象——比如程式化的“女人—孩子”或“femme fatale”(“引诱的女性”)——形成了根本的区别。查德威克(Whitney Chadwick)则在另一本题为《女性艺术家和超现实主义运动》的专著中，更加深刻地揭示女性艺术家的屈尊地位以及男性艺术家对女性及其所起作用貌似开通的态度中所包含的矛盾性质。她的研究使人确信，超现实主义的女性艺术家不仅具有足够强烈的个性，而且完全是独树一帜的；对她们的忽略与轻视是特别不公正的结果。同样，在重新审视德国表现主义艺术时，科明尼(Alessandra Comini)甚至令人信服地证明女性艺术家具有不可企及的深刻感受性。她饶有意味地把卡丝·科尔维兹(Kathe Kollwitz)与蒙克(Edvard Munch)作品中所表现的悲伤进行比较，旨在推翻以往艺术史研究中所形成的一种成见，即蒙克的悲伤较诸科尔维兹具有更加深刻的普遍性意义。然而，在科明尼看来，前者的体

验其实更显主观和个人化。相形之下,“蒙克为自己而忧伤……而科尔维兹则为人类而悲哀”。同时,她亦指出,应当改变艺术史大多忽略科尔维兹的做法,因为其作品事实上同德国表现主义中的男性艺术家一样富有代表性。[①]这在某种意义上完成了对男性艺术家神话的一种“解构”。再次,在认识女性感受的特别意义的基础上实现对文化问题的批判。多少世纪以来,有关人的体验的文化载录(包括视觉艺术)其实是夹杂男性偏见的隐喻。只要略微比较一下莱伊斯特尔与哈尔斯、卡拉瓦齐斯提(Utrecht Caravaggisti)对女性形象的态度差异就不难理解这一点了,因为前者笔下出现的形象(如缝纫女)是何其真实的“窘迫的受害者”和抵制非分要求的“美德体现者”。这反衬出了艺术史惯常认可的形象价值的缺陷。再如,女性主义学者把克拉斯纳(Lee Krasner)尊为抽象表现主义的先驱之一,这在以往的研究中也是不能想象的事情。当然,女性主义艺术史学者未必满足于这种具体的修正和再读,因为整体地批判作为体制化的意识形态一部分的艺术史才是更加根本的任务或目标。不过,艺术史是否能通过它所提供与阐释的图像对社会体系的“复制”与“繁衍”产生作用,实在不是任何女性主义学者能够轻松解答清楚的小问题。在这方面,女性主义尚有长远的路要走。

应当强调的是,女性主义艺术史研究不应该理解成专对女性的艺术作品而言。它同样可以通过对女性以外的艺术作品的图像重读,修正艺术史的一些偏差或疏漏。以列普顿(Eunice

---

① See Alessandra Comini: For Whom the Bell Tolls: Private Versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Kathe Kollowitz, *Art Magzine*, March 1977.

Lipton)在八十年代后期对德加的研究为例,她对妇女尤其是德加画中十九世纪妓女的地位变易所作的精当分析已被公认为艺术史的社会学研究的一种范本。同时,这一研究也使更多的女性主义艺术史学者进一步思考:如何再通过与德加同时代的女性视点来看他的一系列作品;如何把握德加对这些图像的真实态度;为何德加一生中的大部分时间在画这类女性;他是为谁画这些作品;倘若当时的女性见到这些作品又将受到什么影响以及她们对女性的态度会有什么变化,等等。另一位学者迪克斯特拉(Dijkstra)还直截了当地把德加画中的这类女性形象与世纪末塑造艳色的语境联系起来加以研究,发现了以往研究所忽视的现象群落。当然,研究者的眼光并不只限于德加的作品,其他男性画家的作品也在再思之列,像库尔贝的《塞纳河畔的少女(夏)》(1856 年)、马奈《奥林匹亚》(1863 年)、劳德累克作于1892 年到 1894 年的五十幅女性题材的作品、毕加索的《亚威农的少女》(1906 年)、塞尚参考马奈的同名画作于 1870 年至 1877 年的三幅《现代(奥林匹亚)》以及雷诺阿的《在米丽内》等,这些都是妓女题材的作品。对这些作品以往并非没有人研究过,却极少深入地解析内含其里的父权意识。例如,在解释塞尚为什么后来一直坚持画静物而放弃裸女画时,有研究者指出过,这主要是因为艺术家一接触到后一题材就总是有过火之处的缘故,而静物却能避开性幻想快感之类主题所带来的麻烦。然而,女性主义学者却另有说法:这与其说是一种技术性的变化,还不如说是回避了塞尚裸女画中一个沉重的社会学问题,即女性无法在画作中改变其在社会中的角色地位——一种压抑到本质上的性对象。这里关联着问题的两个方面:一是艺术家对性(Sexuality)的把握与表达;二是观者对这种表述的再理解,两者



图 7. 库尔贝《塞纳河畔的少女(夏)》(1856 年)

172·72×205·74cm 藏巴黎卢浮宫

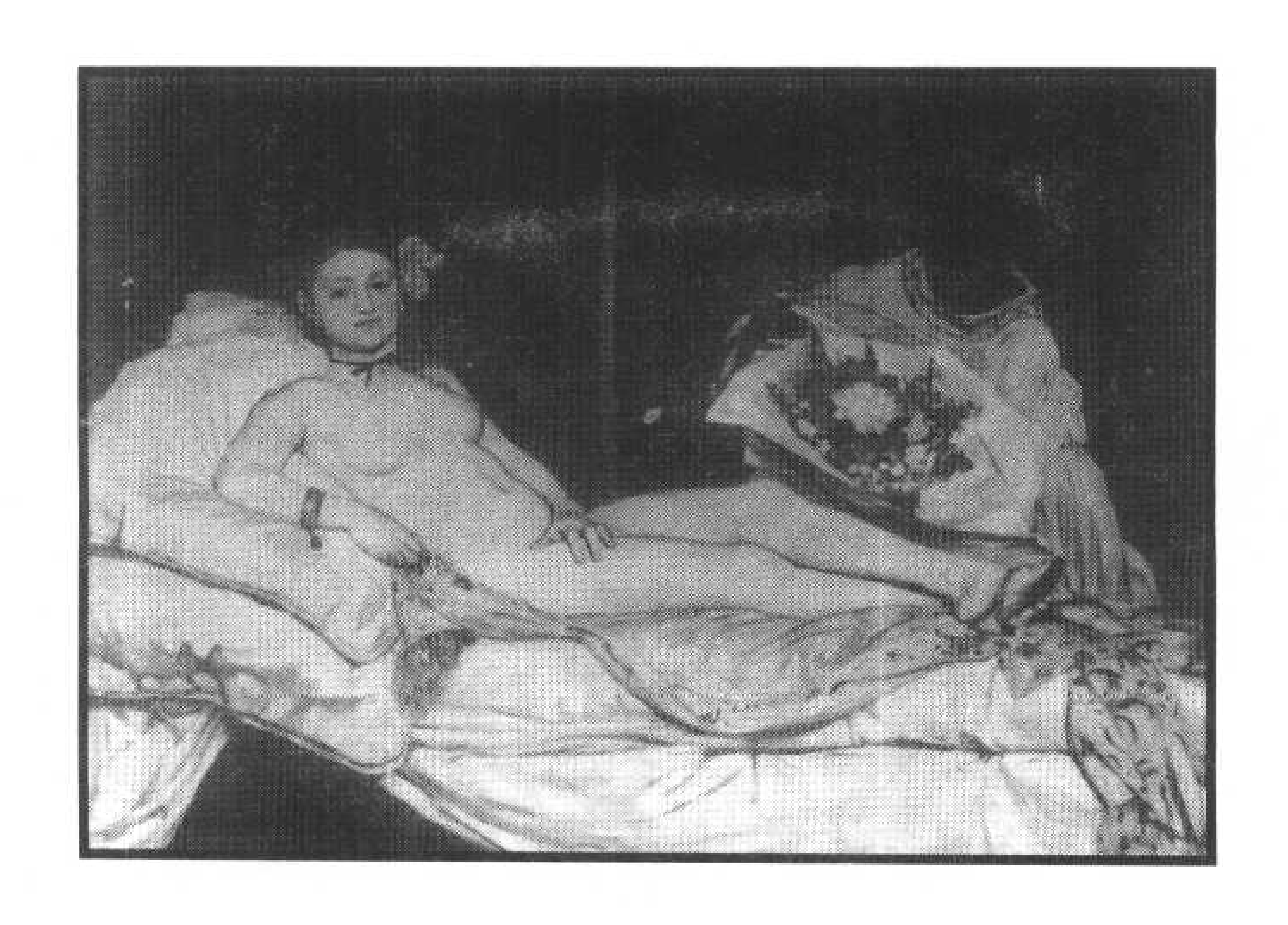


图 8．马奈《奥林匹亚》(1863 年)130.5×190cm
藏巴黎奥尔赛博物馆

还相互作用成为文化的一种潜在倾向。艺术史学者不能不关注其中的深义,否则无以上升到所期望的文化批判的层面。

在艺术史中,确实可以找到大量的实例表明,女性形象不同程度地属于男性占支配地位的文化中的能指,或是欲求对象(处女与慈母),或是需要压抑或躲避的对象(妓女、女巫等)。所以,就像伍尔夫在《一个自己的房间》一文中所提到的那样,女性形象不得不具备"双重的自然尺度",这和男性自身的形象是大相径庭的。正像一些女性主义学者所相信的那样,如果将帕诺夫斯基的图像学分析(或图像志的综合)运用于对艺术史上女性形象的阐释,那么我们就能洞察在不同的历史情境中特定女性主题及其相关观念所表现的人类心理的一些基本倾向。约翰·伯杰(John Berger)就在著名的《观看的诸种方式》一书中很见力度地分析过男性对女性形象的欲求与恐惧的矛盾心理以及他们如何使特定的女性形象(如裸体)带上虚假的伦理色彩。这正是"文化症状"在艺术中的负面性。至于观者与艺术家的交互影响,这也是一个饶有深义的话题。邓肯(Carol Duncan)所撰的《十八世纪法国艺术中的幸福母亲和其它新观念》一文是一个恰切的例子。作者细致地分析了当时法国绘画以及文学作品中为什么会频频地出现幸福母亲的形象,证明在当时的社会、文化和经济条件下,世俗化的母亲形象的流行乃是为了使女性相信,成为母亲才是她们合乎自然的、充满幸福意味的角色要求——这正是处于上升时期的资产阶段意识的表征之一。与之相对,二十世纪早期的前卫艺术往往把裸体的女性形象处理得面目不清或是没有力量,比如野兽派、立体派、德国表现主义以及其他一战以前的一些艺术家的作品即是如此。然而,令人寻味的是,裸体的男性形象似乎获得了另

一种待遇：他们往往显得高度个性化并充满活力，如马蒂斯的《持捕蝶网的男孩》（1907 年）。这种形象上的相对差异一方面表征着特定文化的价值观，无意识地透现了一种要求文化支配权的心向；另一方面则是暗中培植相对应的文化要求。艺术作为公认的价值总汇（如真善美的综合），其影响持久而又内在，以不同性别的形象处理所体现的隐在倾向自然也会渗入人们对相应文化中的图像的知觉方式。要改变这种状态，决非易事，即使在艺术史的范围中揭示其负面的性质也是一种艰巨而又长期的工作。在这一意义上说，女性主义艺术史家是一群任务最重的学者。

三、“杂语喧哗”的方法与不可抗拒的影响

事实上，女性主义艺术史家并非一种整齐划一的研究流派，其中不仅有异性的研究者，而且始终有“杂语喧哗”的特点。所以与其说它是一种单整的批评（理论）体系，毋宁说是不同的立场和研究策略围绕性别问题而形成的总汇。它与当代其它的艺术研究流派的相异之处就在于，它并不是从某一理论权威或某类经典文本中派生出来的一系列理论原则及其运用。如果说结构主义者总是求诸索绪尔的语言学理论，心理分析学者忠实于弗洛伊德和拉康，新马克思主义者沉浸于《资本论》，解构论者频频引证德里达，那么女性主义艺术史研究的理论来源则要庞杂得多，其中有心理分析、符号学哲学、新马克思主义、后现代主义、后结构主义以及大量的当代史学、人类学和文学理论等的成份。毫不奇怪，女性主义艺术史学者之间的大量争论就是因为各自所倚重的理论背景不一的缘故。

在总体上看，女性主义艺术史的研究有着极其鲜明的旨趣。这并不妨碍不同的理论原则与具体研究对象的性质联系起来。譬如，要区分女性艺术家和男性在创造意识上的深层差异，心理分析学说当然会有特殊的参照意义；而一旦相关的研究深化到一种对传统艺术史的某些基本设定的怀疑，解构主义的意识自然是当仁不让的。甚至在有意创造一种新的艺术史话语系统时，符号学也总是不可或缺。正是因为女性主义艺术史研究不仅仅是对艺术中的女性艺术家的再认，而且还要重新把握一切与女性这一性别相关的所有艺术现象并进而反思整个艺术史的概念基础，它就不能不有意识地接纳各种可供借鉴的方法与观念。所以，在某种意义上说，女性主义将永远是超学科性的。

事实上，由于实际研究的复杂性，对其中的方法的辨认就多少有点捕风捉影。以帕克和波洛克的《古代女大师》一书为例，有人将之归于解构主义的名下，有人认为是马克思主义的社会学在艺术史研究上的具体运用，而作者之一的波洛克本人却在其《女性、艺术和意识形态：女性主义艺术史学者的诸种问题》一文里总结道：她的立场显然是有异于马克思主义的文化理论和历史实践，因为在她看来，产生艺术的各种社会究其实质不仅仅只是比如封建的或资本主义的，而且也会在历史变化的方式上表现为宗法的和性别歧视的，所以性别关系中的支配、剥削等不啻是对阶级之间的最基本冲突的一种补充。这一点恰好是无法和马克思主义相同一的。在此，我们暂且不论波洛克对马克思主义的理解是否过于偏狭。我们可以感受到的正是其方法论上的复杂面貌。最有极端色彩的态度恐怕要推利巴德（Lucy Lippard）。她认为，理论也罢，体系也罢，它们本身都是专制的、

约束的和宗法的，因而要向“矛盾与变化”开放。[①]也就是说，女性主义的艺术史研究不应该存在理论和体系之间的分野和阻隔。这颇可见出其在方法论上的特殊之处。

在超学科的艺术史研究中，嫁接与借鉴等痕迹未必总是无迹可求的，因为只要艺术史本身的方法与其它学科方法的联合还是相对单一的和明确的，就不难加以分析。但是，女性主义的艺术史研究确实大不相同。仍以波洛克为例，她力主女性主义要受益于当代哲学与批评理论中的有关社会、阶级、意识形态和性别等诸方面的观念，因为历史本身是复杂的。对于艺术史来说，研究者所要认识的是多种历史、艺术语码、意识形态、创作形式、社会阶级、家庭与性等的交互作用；女性、艺术与意识形态的关系实际上还是一系列处于变化中且不可预言的东西；即使归结到艺术，它也不像一般所理解的那样，仅仅是比如对意识形态的例示，事实上它也组构后者。[②]不管女性主义学者对方法的采纳实践到何种实际地步，把艺术史作为复杂的整体联系加以正视，无疑是有相当积极的意义的。

鉴于晚近的女性主义艺术史研究还越来越紧密地和诸如后现代主义、解构主义思潮交织在一起，综合的、超学科的态势只能有增无减。正如美国学者古默——彼得森(Thalia Gouma-Peterson)和马修斯(Patricia Mathews)所提出的那样，女性主义“并不将自身当作一种规范性的主张和封闭的体系强加于艺术

---

① See Lucy Lippard: "Changing", *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1981.

② See Pollock: Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians, *Woman's Art Journal*, Ⅳ, Spring/Summer 1983.

和历史……而是对艺术和文化提供一种富有生气和不断进展的批评。它超越对女性问题的关注而包容一切有关艺术创作、评论以及艺术家地位的全新思考。"[①]当然，要说明女性主义方法论的广泛影响，还有一个重要方面，即列举异性的研究者，否则它仍是性别专属的领域而已。已故的资深学者约翰·伯杰似乎最受人推重。他的《观看的诸种方式》颇受称道，其中剖析了男性对女性形象的复杂心态，描述了男性艺术家"伦理地"处理诸如苏姗娜入浴、大利拉、欢乐三女神、大宫女等女性裸体题材时的虚荣表现。再如著名学者库斯皮特(Donald Kuspit)也与女性主义有关。尽管他表述过与女性主义艺术史观念相左的观点，但他对女性主义仍有相当的兴趣。阿洛威(Lawrence Alloway)则对七十年代的女性主义艺术作过引人注目的总结。对女性主义颇有发言权的还有欧文斯(Craig Owens)，他曾写过《他者的话语：女性主义者与后现代主义者》。尤可注意的是，在一些"新艺术史"研究专题中，女性主义的观念有很内在的渗透。以布列逊的近著《注视被忽视的事物——静物画四论》一书为例，其中专辟了"静物和'女性'空间"一章，指出性别也是决定文化的凡俗与高雅的一极。同女性相联系的往往又是政治的价值系统所拒绝的东西，诸如日常起居、针头线脑等。在委拉斯凯兹的作品或十七世纪的荷兰静物画中，厨房便往往是女性的属地，而男性身居其中只是作为享用者。至于静物画，长期以来只是艺术史中的一个可能是最次要的画种，或许这正是由于它所再现的事物总是与"大丈夫的议事日程"格格不入的缘故(即与其中所包

---

① See Thalia Gouma - Peterson and Patricia Mathew: The Feminist Critique of Art History.

含的性别意义有某种联系）。至于卡里尔，他则在自己的新著中展开了对女性主义和现代主义起源之间的关系的探讨。①可以这么说，随着女性主义艺术史研究的影响渐增，异性研究者即使不直接地引用它的结论，也至少要避免表述与女性主义相悖逆的观点。这显然是一种意味十足的变化。

女性主义艺术史的方法论影响还体现在对跨文化的比较艺术研究的促动上。虽然比较艺术的研究并非鲜见，但是把女性主义的观念贯穿于东方女性艺术家及其作品的研究并且获得新意迭现的结论，还是要令人刮目相看的。美国学者菲斯特(Patricia Fister)发现，日本的艺术史学者是极少论及女性的，因为在古代日本女性在艺术上所受到的诸种限制远多于欧洲的女性。不过，仍然有日本女性在男性几乎是一统天下的社会境况下，利用天分和毅力开拓了自己的艺术道路。1988 年在纽约开幕的《日本女艺术家 1600—1900》大展便是再好不过的证明。颇可寻思的是，大多数日本人都设想女性的艺术作品大抵妩媚有余而力度不足，然而，菲斯特所作的研究却第一次引出相反的结论，即不少日本女性艺术家的作品并非常人所想象的那样“女人气”十足，相反非常刚健与雄浑。有意思的是，当日本报章在引用菲斯特的研究结论时，他们仍加上诸如日本女性画家很是“女人气”之类的评价——这是日本文人的笔误，还是日本文化情境对文人影响至深而想象菲斯特也一定有此同感呢？②女性主义的艺术史还覆及中国古代女性画家。1988 年韦德纳

① See David Carrier: *The Aesthete in the City*, p. 12, Pennsylvania State University Press, 1994.

② See Stephen Addiss and Mary Erickson: *Art History and Education*, pp. 57 – 58, University of Illinois Press, 1993.

(Marsha Weidner)和梁庄爱伦等人促成了《玉台纵览：中国女性艺术家 1300—1912》的大型展览并出版了同名目录。在她们看来，中国古代的女性艺术家倒恰恰是有别于日本的古代女画家的，前者总是阴柔甚于阳刚。这是追随男性不求变化与创新的原因，还是画种本身有限制性因素（中国古代女画家多从事花鸟和仕女画）的缘故？这类叩问自然有待拓展和深化。不过，女性主义视野下的比较艺术研究无疑是有前途的，也必须再推及开去，如延伸至黑人女性的艺术创造现象，这样就不仅可以摆脱西方中心论的局限也能去除过多关注白人女性艺术家的弊病。

女性主义艺术史的未来走向仍然是颇难说清的，而在古默—彼得森和马修斯看来，说明它到底在多大程度上改变了整个艺术史的研究也是太难的大题目。事实上，其负面性或不足亦早有人批评了。主要的指责是，女性主义有忽略艺术质量问题的弊病；对艺术的内在视觉因素分析不够，大多数研究侧重艺术的内容（尤其是社会性含义）而不太顾及艺术的另一侧面——形式。而且，女性主义艺术史研究对艺术现象的历史性（特别是艺术语言的演变）的把握未能显示足够深度的眼光。更应引起注意的是，研究者各取所需地采纳各种学术理论常常会引出肤浅和误解。总之，女性主义艺术史研究离真正的成熟还是有一定的距离，而它的生命力和未来的发展或许也正与此有关。

第 4 章

艺术史的超学科格局

英国学者肯尼思·克拉克曾经提出过这样耐人寻味的问题：究竟有多少艺术史以及艺术批评的著述仍然能给人以阅读的愉快？在他看来，仿佛是寥若晨星，因为要列出一大批自从阿尔伯蒂（Leon Batista Alberti）于1435年写完的《论绘画》以后出现的而至今还令人称道的艺术史学者，实在是难乎其难。①兴许是因为艺术史太醉心于史实的搜集从而失却了可读性。②然而，可以追究的原因远不止此。如果说可读性并不仅仅是语

① 当然，这似乎有些言重。其实，在艺术史领域里把那种将视觉艺术转化为文本的描写和阐析看作是创造性的活动，就很鲜明地表现在比如意大利艺术史学家罗伯托·朗吉（Roberto Longhi）的学术追求中，尤其在他论述卡拉瓦乔和弗兰切斯卡时，文笔优美流畅，一点也不亚于文学作品所能给予的精神享受。这同他受过拉弗格（La Forgue）和马拉美的影响有关，可惜，朗吉的著述至今鲜有中文移译。参见W. Eugene Kleinbauer and Thomas P. Slavens: *Research Guide to the History of Western Art*, p. 9, American Library Association 1982. 至于阿尔伯蒂，也有学者指出他的有关十五世纪的艺术研究依然缺乏真正的历史观念。参见 David Carrier: *The Aesthete in the City: The Philosophy and Practice of American Abstract Painting in the 1980s*, p. 20, Pennsylvania State University Press, 1994.

② See Kenneth Clark: Art History and Criticism as Literature, *Moments of Vision*, London, 1981.

言的表述问题而且还与表述的思路有关的话，那么对于艺术史本身的反思就愈加充满了实践意义。恰如美国学者罗斯基尔所相信的那样，艺术史对自身的哲学反思或许是最令人兴奋的，它“使得人文学科的各个分支至少反省自身与以往实践以及形而上原则的关联，重新估量研究目标以及达到这些目标的方法的累积性智慧的价值，并且意识到特定研究途径与话语手段作为走向真理的通衢大道的片面性”。①所以，在这里，艺术史是坚执于自身的规定性还是依助泛学科的联姻并不只是一个简单的技术上的选择问题，而且还是一个深刻的观念过程。艺术史留存于未来的生命力一方面与克拉克所说的可读性有关，另一方面则更在于它追求洞见时所透发的思想魅力。②艺术史与其说只是以足够充分的历史叙述坐实人们对于艺术的再认，还不如说是要由此把人们推向一种更为引人入胜的期待和思究。换言之，艺术史的意义并不只是在于呈示、展现和描述，还在于能诱使人们的想象、寻思和叩问，因为只有这样，本质上才更加吻合于艺术史所包容的研究对象。当艺术史越来越不自觉地趋于一种表述方式或者说越来越雷同化时，它的内部机制就必须重新审视和加以批判。

一、艺术史的自足性和混融性

应该说，任何一种学科都必然有相应的自足性，只有如此它

---

① See Mark Roskill: *The Interpretation of Pictures*, p.92, Amherst, 1989.

② 比较而言，八十年代以来有关“新艺术史”的著述透现出令人兴味盎然的思想活力，有时甚至使人思绪纷飞。但是，由于表述的过分理论化，不免艰涩。这可能是某种不可避免的过程，由此也可令人思索艺术史语言的问题。

才能和其它别的学科拉开相应的距离并进而展示出自身所特有的研究视野。尽管艺术史作为一门学科的历史并不算太长，距今还不过四百多年的历史，但是它的自足性却时常有过于膨胀的倾向。或许艺术史从没有像现在那样显得那么令人沮丧。一方面艺术史相对地落后于本世纪的其它人文学科已几乎是一种共识，另一方面，它的过分强调的专业选择性已经使它本身难以感受整个人文学科发展的活力并从中吸取合宜的思想能量。美国学者马丁·维恩伯格(Martin Weinberger)大概是一个有代表性的例子。他在评述查尔斯·德·托尔纳(Charles de Tolnay)的《米开朗琪罗的青年时代》一书时，曾很激动地批评了书中某些带有弗洛伊德性质的东西，同时又全然拒绝把现代的诸种理论应用到对古代艺术的研究上。他这样写道："即使是站在原本的立场上即整全地使用柏拉图、普洛提诺、黑格尔以及柏格森和弗洛伊德等人的术语也是危险的。在这些概念被逐个地移植到它们从未着意过的其它领域时，它们就变成了对其纯洁而又高雅的自身的一种丑陋而又呆拙的物化。一旦这些概念彼此矛盾，既显得不合时宜的新潮化又琐碎不堪时，我们便会想到现代的理论家是如此频频不已地在历史的深井里只看到其自身的倒影。"[①]其实，维恩伯格的反应并不是什么个别的极端例子。以研究文艺复兴时期的艺术史学者为例，除了部分法国学者以外，他们似乎对来自诸如心理分析和语言哲学等学科的历史性解释都有深深的戒备。他们无法接受弗洛伊德对列奥那多·达·芬奇的那种剖析，当然也不会接受弗洛伊德学说的追随者如利伯特

---

① See Jack Spector: The State of Psychoanalytic Research in *Art History*, *Art Bulletin*, No. 4, 1988.

(Robert Liebert)所撰著的有关米开朗琪罗的心理史。[①]可以这么说，直到今天整个艺术史研究所汲取的"外来性"影响也仍是大有限量的。尽管R·巴尔特的有关文本的编织(braiding)的论述，詹姆逊和本雅明对寓言阐释的研究以及福柯对权力的探讨等已开始进入艺术史的话语系统，但是像丹托的行动理论，迪波达(Guy Debord)的景象(Spectacle)概念以及怀特(Hayden White)的史学观等却还不是耳熟能详的话题。[②]问题就在于，当艺术史既不能有力地吸引其它人文学科的强烈关注又未及深切地意识到自身的自足性已庶几成了僵死的限定时，它的发展(比如形成新的研究范式)就成了不可想象的事实。美国学者希夫(R. Shiff)就十分中肯地指出过："当一种学科把自身与其它学科的特殊兴趣隔离开来时，它就可能丧失一种把任何同时影响所有学术研究的普遍兴趣加以融汇的能力。一个专业化的群落时常会错过一些具有广泛意义的基本问题，或者只是以一种与世隔绝的方式来对待它们，由此，它就不能诱使邻近的学科越过学术的高墙窥视其内，进而对是否正在发生什么以及这是不是学术的跃迁产生一种好奇感。"[③]值得注意的是，七十年代以来，人文学科之间的影响的主要扩散方向还是从历史学、社会学、心理学和文学史到艺术史，而不是相反的方向。显然，这是和艺术史本身的学术势态有关的。以文学史学者为例，他们不仅积极

---

① See William Hood: The State of Research in Italian Renaissance Art, *Art Bulletin*, June 1987.

② See David Carrier: Preface, *Poussin's Paintings: A Study in Art-Historical Methodology*, Pennsylvania State University Press, 1993.

③ Richard Shiff: Art History and Nineteenth Century: Realism and Resistance, *Art Bulletin*, March 1988.

地介入于批评理论的诸方面，而且还把艺术创造与其它社会的和文化的活动联系起来加以考察。相形之下，艺术史所显示的矜持甚至保守明显地掩盖了它固有的混融性，即一种立足于其自足性之上的顺应甚至同化其它学科优势的潜在倾向。

事实上，我们只要稍稍回顾一下艺术史本身的形成历史就不难见出，所谓艺术史这一学科从一开始就在很大程度上依助外来的能量并进一步以此巩固自身的自足性。首先，如要阐释那些与技术性问题相关的艺术史问题，自然科学的背景知识和眼光就会显得必不可少。以最先赋予艺术史的鉴赏（如作品的归属）以科学基础的乔万尼·莫雷利（Giovanni Morelli, 1816—1891）为例，这位生性诙谐、才情横溢的学者曾经使得德累斯顿美术馆中的四十六幅作品重新编目。在他看来，十五世纪和十六世纪的画家在画法上必有独特的区别。罗伦佐·科斯塔（Lorenzo Costa, 约 1460—1535）和科西莫·图拉（Cosimo Tura, 1430—1495）的作品之间就不可能没有细微可辨的差异，只要看一看他们所画的人物的耳朵、鼻孔和手掌等就不难判明作品的归属问题。这就是所谓的“莫雷利鉴定法”，而其核心是莫雷利早年所受的医学训练中的解剖学知识！在他看来，正是在这些细微之处（而非作品的整体特性）是艺术家最随意而且不多加思究的地方。再如，在阐述印象派画家的色彩特性时，当时的色彩科学的发展便是个相当重要的参照系。有关修拉和色彩学家谢夫勒尔的关系问题可以深化我们对艺术家的审美观念的理解，而要说明从布鲁内莱斯基到列奥那多，从丢勒到伽利略，或者从鲁本斯到透纳等视觉主题的连续发展过程，有关透视学的历史和知识肯定是大有裨益的。事实上，艺术史的始祖都是通才型的人物，仿佛百科全书式的知识和学养是艺术史研究的一种必

备条件。其次，就艺术史用以描述特定的历史阶段或风格特性的术语而言，一些相当重要的概念即来自于其它人文学科。例如，"新古典主义"、"浪漫主义"、"现实主义"和"象征主义"等是派生于文学史；"基督教改革运动"(Reformation)是出诸基督教会史(ecclesiastical history)，"路易十五"和"美国初期"(American Colonial)源自政治史，而"手法主义"(Mannerism)，"印象主义"和"野兽主义"等则始于艺术批评。[①]再次，其它人文学科的研究进展直接或是间接地影响着艺术史本身的拓展和更新。譬如，大约1760年以后，艺术开始以一种新的回顾性和人类学的态度对待古希腊和罗马的纪念性文物；现代的艺术史学者罗森布鲁姆(Robert Rosenblum)六十年代撰著的《十八世纪晚期艺术的转化》一书就在很大程度上借助于文化史的历史主义概念和方法(尤其是德国史学家的相关研究)，从而成为现代的艺术史研究的一种范本。著名学者罗伯特·克莱因(Robert Klein)对文艺复兴的独到研究在许多方面都得力于他的哲学功底尤其是艺术理论方面的深刻理解。[②]至于维也纳学派对语文学(philological)、历史学、古文书学(Paleographic)、哲学和美学等方法的借鉴，更是广为人知的事实。在当代的艺术史研究领地里，如果贡布里希的艺术史的研究离开了波普尔的哲学、构造主义心理学、心理分析的早期理论[③] 以至德国学者洛伊(Emanuel Loewy)的艺术

---

① See W. Eugene Kleinbauer: Introduction, *Modern Perspectives in Western Art History*, University of Toronto Press, 1989.

② See Henri Zerner: Foreword to *Form and Meaning*, by Robert Klein, New York, 1979.

③ 贡布里希五十年代时曾与克里斯合作，为艺术史的精神分析研究开出了一条通道。但是，他除了触及自我心理学(ego psychology)未曾关注弗洛伊德的后期工作。

史观[①]，那么他的全部著述不仅会是一盘散沙，而且也不能形成任何持久的学术影响。八十年代崛起的布列逊也得益于许多别的人文学科，诸如符号学、结构主义、布鲁姆的诗学以及拉康的心理分析学说等。所谓"新艺术史"，它在许多地方也是以其充分的混融性为基点的。正如美国学者霍丽（Michael Ann Holly）所指出的那样，"对艺术史传统角色的诸种挑战使目前的这一学科变得有了生气。而有必要承认的是，绝大多数的理论挑战正是源自艺术史界限的东西。"[②]第四，历史地看，已经融合为艺术史自足性的有机部分的东西并不是生而固有的，而恰恰是经过混融而整合起来的因素。作为人文学科中的晚来之辈，艺术史从一开始就从业已成型的学科那里不仅借用语汇而且还起用相关的种种态度。这种多元的混融过程颇为鲜明地体现在艺术史重要学者的探索中。第五，就艺术本身而言，无论是创作者还是作品，都不是什么纯净如水晶的存在，而是社会和文化所规定的。仅以艺术与宗教的关系为例，正像美国学者霍普夫所体会的那样，"一个正在给学生讲十六、十七世纪欧洲艺术的艺术史家，对那个时代的艺术状况所作的生动描写，一定充满了宗教题材。他可能会对他的学生说：'你们自己可能没有宗教兴趣，但请不要假定过去的人们也没有。'的确，如果我们不懂得世界文化中的宗教题材，就无法理解这些文化中百分之九十的艺

① 洛伊曾是贡布里希的老师。他的《早期希腊艺术中的自然观》（The Rendering of Nature in Early Greek Art）是一本出手不凡的著作，其中他描述了艺术如何从最初的图式形态（"记忆—图像"）开始发展。贡布里希的"图式—修正"与其师洛伊的"记忆—图像"似有渊源关系。

② See Michael Ann Holly: Vision and Revision in the History of Art, *Theory Between the Disciplines*, ed. Martin Kreiswirth et al, The University of Michigan Press, 1990.

术作品。”[①]毋须赘言，从别的学科的角度或立场来理解艺术现象的重要性自然是再强调也不会过分的事情。最后，我们还可以注意到，不管艺术史如何变化和发展，它对自身的反思总是需要一种元意识，也就是说以一种超越自身的眼光审视和整理自我，而这本身要求艺术史以外的学科（特别是哲学）的透视。所以，如果我们正视一般艺术史理论（a general theory of art history）的内在意义，那么就有必要把目光投向艺术史以外的人文学科领域。无论波普尔、托马斯·S·库恩、哈贝马斯、伯塔莱非（Ludwig von Bertalanffy）还是皮亚杰、列维－斯特劳斯，等等，都有助于形成艺术史反省的思想氛围，

显然，艺术史的自足性抑或混融性并不是什么截然对立的东西，相反，它们都是互为前提，交相为济的。很难想象，艺术史应该是“纯而又纯”的学科，就像维恩伯格所理解的那样，去无视或远离从柏拉图到弗洛伊德的全部人文思想。对于艺术史学者来说，科林伍德所讥讽的那种“剪刀加浆糊”的历史学，理应是永恒的警告。应该指出的是，艺术史本身有史以来形成的混融性并不是一种可以使人一劳永逸的合理机制。当代的艺术史学者越来越明显地意识到，艺术史既有的自足性已经开始窒息混融性的活力。在十八世纪艺术史的研究领域里，摆脱“专业理论”的过分束缚而寻求“人文理论”已是一个明显的迹象，因为有关十八世纪艺术的研究格局已经和当前的主流研究的多元性（Prismatic nature）格格不入。建立新的研究模态、假说以及确定可行的超学科的语境显得越来越迫在眉睫。任何当代的艺术史学者都面临这样的问题：如何界定早已被无数次地细分了的

① 〔美〕I.M. 霍普夫：《世界宗教》，第1－2页，知识出版社，1991年。

学科之间的差别和联系?[1]在某种意义上说,对于艺术史的自足性和混融性关系的重新理解,正意味着对新的研究范式的思考和探求。事实上,对于艺术史的混融前景的期冀并不是个别性的学术情景。美国学者克罗帕(Elizabeth Cropper)和丹姆普西(Charles Dempsey)清醒地指出:"在总体上,我们要指出的是,人们已显然感觉到旧的综合不再行之有效(或仅仅是捉襟见肘?),而且,我们已经把学术带头地位(intellectual leadership)出让给了邻近的历史学和文学,这甚至在艺术史学科本身内也是如此。"[2] 同样显然的是,这里有一种希求达到更为普适的综合的愿望(尽管要做到这一点殊非易事);这一综合能够为作为审美对象、文化现象和社会性创造成果的艺术(概言之具有一切丰富性和可能性的艺术)提供一种既具有批评透视力又兼备历史有效性的逻辑表述。这种愿望由于人们感受到一种批评的真空状而变得更加强烈了,这是与当代存在的那种为了达到某种综合而必需的信息相关的。正是在那种批评的真空状里,存而不亡的是诸种旧的方法;尽管目前在鉴赏学家、图像学家、文化史或社会史学家以及理论学家中有频频不断的学术争执,但是参与争鸣的往往颇为机械地坚执于自己的研究手段而恰恰忘记了这一手段的形成背景,从而也就不易撇开自足性的立场而形成新的方法论意识。至于大量的个案研究,几乎免不了要与那种无以顺化甚至回避批评理论的窘状联系在一起。所以,就此而言,

---

① See Barbara Stafford: The Eighteenth Century: Towards an Interdisciplinary Model, *Art Bulletin*, March 1988.

② 早在本世纪的初期,马克斯·德沃夏克和李格尔都跻身于最伟大和富有开创性的史学家行列,而且艺术史也不仅仅是为了监管艺术品而存在的,而是参与了有关人类社会的研究的主要讨论。这同以后的情形形成了不小的反差。

批评的突破(或者说观念的跃迁)在目前的研究情境中具有十分特殊的意义。[1]

毫无疑义,艺术史的自足性和混融性之间的相互作用和变化应该是多层次的和立体化的。这主要是因为艺术史问题的复杂性或深度已经不同于以往。很难想象今天的艺术史学者仍可以像文艺复兴时期的学者那样在讨论艺术时由于任何人都不会计较而拥有一片完全心安理得的心境。[2]无论是对艺术意旨的阐释还是对艺术现象的描述,都要求寻找相应恰当的话语基础,而这种基础已显然不是什么现成的东西,而需在各种观念纷呈的人文学科中加以汲取并经过某种混融过程而最终成为艺术史话语的"合力"。相反,如对传统的艺术史研究立场的过分依重,则有可能远离了当代学术的协同精神和主导趋势。按照理想的设定,艺术史能够立足于自身的自足性基础,建立一种包括从哲学到历史学、文化学以至经济学等在内的参照体系。这种参照(或者说混融)并不是拼盘式的凑合,而是遵循由外而内、从远及近和从抽象到具体的轨迹而整合成艺术史所特需的立场、眼光及方法。因此,在某种程度上,对于艺术史混融性的逆向的分析总是具有人工的意味,也就是说,对艺术史话语中的某种学科因素的印证实际上已经多少有点游离于该对象本身的性质。不难理解,有机的混融性尽管和既有的自足性有鲜明的反差,但是也已和组成自身的单一的构成成分有所区别了。这里,涉及到一种相当内在、复杂而又多重的扬弃过程。因此,我们与其能言之

---

① See Elizabeth Cropper and Charles Dempsey: The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century, *Art Bulletin*, No. 4, 1987.

② See William Hood: The State of Research in Italian Renaissance Art, *Art Bulletin*, June 1987.

凿凿地预言艺术史的自足性和混融性的耦合形态，尚不如从相应的研究中窥视艺术史的自足性与混融性的相互作用所形成的特殊活力。

二、艺术史的多相性与单相性

可以设想，要求艺术史学者能在各种人文学科甚至自然学科中游刃有余，无一不精，并且进而能够一一体现在艺术史的诸种研究方面，这不仅是极不现实的，也未必有益于艺术史学科本身的发展。因此，所谓艺术史的多相性仍是一种比较意义上的说法，换言之，实际上是对艺术史的一种多学科的态度(multidisciplinary attitude)，它并不一定无所不包地涉及所有的学科。至于艺术史单相性，它指的是借鉴艺术史学科以外的某一种而非多种学科所获得的相应理解和结果。但是，多相性和单相性只是相对意义上的区分，诸种不同的单相性的总和即具有多相性的意义。因而，在这种意义上说，艺术史的多相性和单相性既是并存的又是共进的。

相对而言，艺术史的多相性由于已经广泛地涉及到艺术史与多学科以及多学科内部之间的混融过程，因而较难描述和予以分析。不过，如果我们可以选择某种足够典型的研究实例，那么从其最终所获得的独特结论中还是多多少少能感受到它的所长。可以设想，对艺术史进行多学科的透视实际上构成了一种研究的难度，因而有研究实绩的学者也并不多见。在这里，我们可以提及的是库布勒(G. Kubler)的艺术史观。他在《时间的形状：论事物的历史》一书中精辟地阐述了艺术史中的变化现象，而整个理论表述所依据的则有来自人类学、科学史、生物学、同源语言演变史学(glottochronolgy)、艺术理论〔尤其是库布勒的

老师法国艺术理论家亨利·福西雍(Henri Focillon)的学说]直至数学等诸多学科的观念和影响。在库布勒之前无论是沃尔夫林抑或李格尔的艺术演变观都程度不同地带有循环论的色彩。然而,库布勒却一反前人的路子,提出了截然相异的历史描述方法。在他看来,艺术的观念可以扩充到足以包容一切人所创造的事物的地步,人类的一切创造在时间上(包括视觉艺术)是一种连续的过程。艺术作品并不是静态的风格范畴的构成因素,而整个艺术史也不是由大量的显然缺乏联系的诸种时期连缀而成的。在人类的实际活动中,变化总是持续的。因而,艺术史须与物质文化(material culture)的历史联系起来加以考察。他特别强调每一件艺术作品和一切由人的双手所制作的物质一样都根源于"有目的的解"(a purposeful solution)这一问题。一旦与艺术相关的问题确认了下来,它们就会通过处在不同长度和形状的"时间之序"中的"原物"(prime objects)及其"复制"(replications)得以流布,"原物"就像是某种变异性(mutant)基因衍生出种种不同的变化。与生物学或达尔文式的艺术史理解不同,库布勒通过对艺术史时间绵延性的论述,希图能更加合理地阐释像米开朗琪罗,格列珂(El Greco)和哥雅等这样迈越(Straddle)好几个艺术史时期的大师们的作品,能把肖像画、风景画等看作是属于整个艺术史的问题,而不仅仅是专属于某个特定的时期或艺术家;与此同时,他要摧毁介于西方艺术与"原始艺术"以及东方艺术之间的种种界垒,并沟通艺术史与文化人类学、考古学、科学史等学科之间的内在关系。比如,他认为,艺术史和科学史之间的某种亲和关系能够揭示艺术家和科学家在时间中的诸种创造的共同特征。当然,库布勒的研究尽管从多学科的角度对艺术史作了相当宏观的描述,但是可以提出异议

的地方也不少。首先，他把艺术和非艺术对象等量齐观，那么，艺术史学者那种重构艺术作品的审美和技巧方面的独特的工作无形中就消失或等而次之了；其次，寻求艺术和其它创造之间的共有特征并不能代替对作为整体的艺术作品的理解；再次，艺术所涉及的人格因素很难在多学科的比较中得到充分的强调，而这种人格因素对艺术史而言却总是意味深长的。难以想象，如果我们略去对艺术家本人的理解，艺术史的面貌仍会是完整而又丰满的。最后，在总体上说，库布勒对艺术史在时间中的变化的把握似乎显得描述有余而解释不足。所以，在这种意义上说，他与其是在解决问题还不如是在呈示问题。问世于六十年代的《时间的形状》的确代表了艺术史方法论探讨中的一种重要声音，为后来的研究开了先河。此外，库布勒对西班牙、古代美洲艺术与文明的精深研究，也有待人们探讨其中寓含的方法论意义。

尽管艺术史学者在观念史、社会学、人类学、同源语言演变史学、科学史及心理学（比如心理分析学说）等诸多学科的方法、观念和具体成果的综合基础上尝试打破本学科过于狭窄的专业限定仍然处在有些幼稚的状态中，但是，既有的努力已然显示出多学科的研究视角在整全而又深入地探求视觉艺术时的非凡意义。艺术史学家瓦尔堡、贡布里希、塞德尔曼（Hans Sedlmayr）、巴德特（Kurt Badt）和帕诺夫斯基等都在凸示艺术史的多相性方面有所作为。著名的艺术复兴史学者克里斯泰勒（Paul Kristeller）曾经这样谈及帕诺夫斯基的艺术史研究："帕诺夫斯基把视觉艺术想象成文化宇宙的一部分，这一宇宙也包括科学、哲学和宗教思维、文学以及西方在各个历史阶段中的学术研究。这正是一种我们所亟需的'真正的人文主义'，尽管我们目前的

眼界仍然不尽人意，但是只要有像帕诺夫斯基这样的学者来支撑事业，未来的文明还是有希望的。"[1]这无异于表明了对艺术史研究的多相化的一种敬意和恳切期望。

事实上，即使是传统的艺术史学者也在发展学科的多相性方面有过种种的努力。正如加拿大的学者克莱恩鲍尔(W. Eugene Kleinbauer)所指出的那样，一个图像志学者所面临的任务要求诸常识化的经验与知识。比如，对艺术作品的技术与形式有颇为全面的了解乃至切身的体会。[2] 假如要寻求艺术形式的自然含义，就有赖于实际的经验，而要确认与阐释惯例性含义，则要求对其它同样题材的再现及其所依据的文本渊源有相应的认识和理解。进一步说，如果要确认和解释艺术作品的内在含义，那么所需的就几乎是一种百科全书式的知识了，其中包括观念的、社会的和宗教的习俗、某一时代的理性态度，以及阅读数种外语的主观能力（任何翻译都不可能完全忠实可靠，仁者见仁智者见智是司空见惯的）。所以，图像志研究实际上意味着，研究者必须是精于文化史(Geisteswissenschaften)的人文主义者。这无疑是一种针对艺术史的多相性而产生的内在要求。当然，在不甚高明的人手里，方法本身也会是令人担忧的东西。比如，图像志学者有时就无力区分真正的艺术杰作与平平如也的作品，甚至还有一种把所有艺术品都只看作是一堆文献资料

---

① See *Art Bulletin* XLIV, p.67, 1962.

② 以有关艺术品的原作性和后期修改的情况为例，这方面的了解对图像研究有很重要的作用。乔尔乔内《安睡的维纳斯》中原有丘比特的形象（这不仅可以在十六世纪的文本中找到相关的依据，而且也被后来出现的现代的科学检测手段所一再验证）；提香的《比沙罗圣母》（现存威尼斯）一画的背景上有两圆柱，据推测并非出诸大师本人的手笔，可能系后人所加……忽略诸如此类的细节显然会有碍于原作的把握并导致不甚恰切的阐释。

的倾向。因而，帕诺夫斯基曾经非常深刻地指出过，当代图像学学者的任务应该是破译和阐释构成视觉符号底基的诸多观念，而不是那些视觉符号所反映出来的观念。[①]换一句话说，这是一种更为深入的图像学探索。它必然涉及比视觉符号本身更为广泛与复杂的人文背景，从而势必要更为充分地凸现艺术史的多相性。无疑，要这么做决非举手之劳，它与其说是一种既成的研究格局，毋宁说是一种须心仪与努力的目标。退一步说，即使一直保持这种意向，也会是非常可贵的事情，因为从一般的艺术史学者到批判性（或批评性）的艺术史学者毕竟是一种非同小可的飞跃，后者事实上是屈指可数的。[②]

相对而言，勾勒艺术史和某一人文学科的联袂优势不仅要便捷得多，而且也会有助于对艺术史的多相性的深入了解。正如美国教授阿尔珀斯（Svetlana Alpers）所评述的那样，在目前艺术史研究情景下，打开一部论述意大利绘画的专著却发现大段大段地讨论容积测量（barrel-gauging）的文字，或者翻开研究库尔贝的专题论著却发现大量的篇幅是描述1849至1850年间法国农民的激进倾向。[③]比如，巴克桑德尔（Michael Baxandall）在其《十五世纪意大利的绘画和体验》一书中这样论证过：要理解弗兰切斯卡的绘画中的谨严的几何形式，不能不了解十五世纪高等数学的重要性，而仅仅从黄金比角度来看，却可能是不得要

---

① See W. Eugene Kleinbauer: Introduction, *Modern Perspectives in Western Art History*, University of Toronto Press, 1989.

② See Michael Podro: *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, 1982.

③ Svetlana Alpers: Is Art History? *Value and Explanation in Arts*, ed. Salim Kemal et al, Cambridge University Press, 1992.

领的；同样，克拉克（T.J.Clark）亦在《人民的形象：古斯塔夫·库尔贝和1848年大革命》一书中颇有感触地指出，关注法国农村社会的局限性会有助于对库尔贝在1849到1850年间所作的杰作的深刻理解（无论是风格抑或与之相唇齿的内容）。所以，从某种意义上说，将目光投向另一学科（数学和社会学）不仅已是艺术史研究的一种必然要求，而且也确实有助于获致别有洞天的发现。

从总体上看，艺术史和某一别的学科的融合与其说是体现在概论性的艺术史著作中，毋宁说是更自然地反映在对某一画家及其作品或某一艺术群体的艺术现象的研究上，因为从一种新的视角来印证整个艺术史的发展总还有待于进一步的研究所产生的分化和综合。在这里，我们不拟逐一地铺陈艺术史和任何别的学科的特殊联系，而是从艺术家、艺术作品和艺术活动等各方面择要地讨论艺术史的单相性扩展的意义。

首先是心理学的内在视角。毫无疑义，在任何艺术史研究中，艺术家总是一种必然的阐释对象，因为如果我们不懂得亨利·摩尔的童年经历，就可能对他大量的母亲形象的雕塑有所迷惑不解；如果不了解马格里特的早年精神创伤，就可能忽略他画中频频出现的窗户、窗帘等遮掩物背后的无意识的深义。同样，如果我们能够多少了解一些朱耷或是石涛的身世，那么就会对他们的图像甚至笔墨本身有更会心的理悟。不过，我们不难感受到，对艺术家的理解和阐释似乎大有可以深入的余地。在形式主义的艺术研究中，艺术家可以“没有名字”，而在传记式的研究中，艺术家又往往被过分地抬高到凌驾一切的文化英雄的地位上。因而，正视艺术家真实的人生面目仍是一

种有所作为的工作。假如我们能回想起沃尔夫林当年对心理学在艺术史研究中的作用的肯定，无疑是仍有启发性的。他指出，艺术史由于谋求准确性，它就愿意“首先不与美学发生任何无益的交往；而那些力避空论的人所谈论的又仅仅是事物在时间中的前后次序而除此以外再不多置一词了。虽然我并不想对这种做法的好处视而不见，但是我相信科学的最高层面不是这样达到的。当历史研究不谋超越而只承认事物的前后次序，它是无以成功的。特别是当历史被认定是如此获致其‘准确无误’时，它就被误解了。恰切无爽的事物只有在现象之流被放在强有力思想中才有可能……人文科学依然缺乏这种基础，而唯有在心理学中才有可能寻求到这一点。”[①]这种不无矫枉过正的强调的确引人深思。在这里，我们理应关注心理分析的相关研究。尽管迄今为止艺术史研究的心理分析仍被多多少少地看作是一股非正统的异响，但是究及其里，我们还是可以明显地感受到一种顺理成章的发展势头。往远的说，当年帕诺夫斯基曾受卡西尔符号哲学中的象征形式论的启迪，划分了艺术作品阐释的三种意义层次：作为现象的意义层次；作为喻意的意义层次以及作为文献的意义层次。阐释的依据相应的就有了主观和客观两大翼。前者涉及生活阅历、文献知识和原型幻象等；后者则与图像史、典型史和一般思想史相关。因而，帕诺夫斯基的图像学研究“使关于各种关系的研究在时间上走得更远，在空间上延伸得更广，但最为显著

① Heinrich Wollfflin: *Klein Schriften*, p. 45, Basel: Schwabe, 1949; See Rudolf Arnheim: Art History and Psychology, *To the Rescue of Art*, University of California Press, 1992.

的是，他使艺术起源的研究在探讨无意识动机方面具有无限的空间。”[1]这样，不难看出，帕诺夫斯基在本质上已与心理分析学派的某种旨意相距甚近了。自然，总体而论，心理分析理论与其说是给我们提供一些确凿无疑的结论，毋宁说是为我们展示了阐释艺术家行为与心理的丰富可能性，而这类可能性在心理分析学说的视野之外确是模糊的，或者说干脆被忽略不计了。以梵·高为例，他的异乎寻常的人生经历尽管已引起足够的注意，但是，如果不同的研究结论只停留在争辩梵·高与常人的一般区别上，那显然还是不够的。正像有的研究者已经意识到的那样，需要进一步深究的正是这种区别之下的深层内容。心理分析学学者在某种或可称为“心理传记”的层面上对梵·高为什么要割去自己的左半耳所做的饶有意味的多重分析，无疑显出特殊的深度。

根据文献资料，1888年12月23日星期天的深夜，梵·高割下自己的左耳[2]并将之交给一个名叫雷切尔的妓女，要求她“小心地看好这件物品”。对此，心理分析学学者作了十余种阐释上的尝试，并仍认为，可能只有其中一种阐释是十分真实的，而其余的只有某些真实的成分，或者根本就没有一种阐释是真实可信的。第(1)种解释：当时梵·高为两件刚发生的事情苦恼不已：一是他一向很依赖的兄弟提奥订了婚；二是试图和高更建立一种工作和生活的友谊的努力付诸东流。由于这些苦恼而激

① 参见〔法〕米盖尔·杜夫海纳主编：《美学文艺学方法论》，第 13 页，中国文联出版公司，1992 年。

② 不过，在梵·高的《包扎耳朵的自画像》一画中，包扎的并不是左耳而是右耳，可能是因为对着镜子作画的缘故使然，参见 Bernard Denvir：Van Gogh ，London，1981.

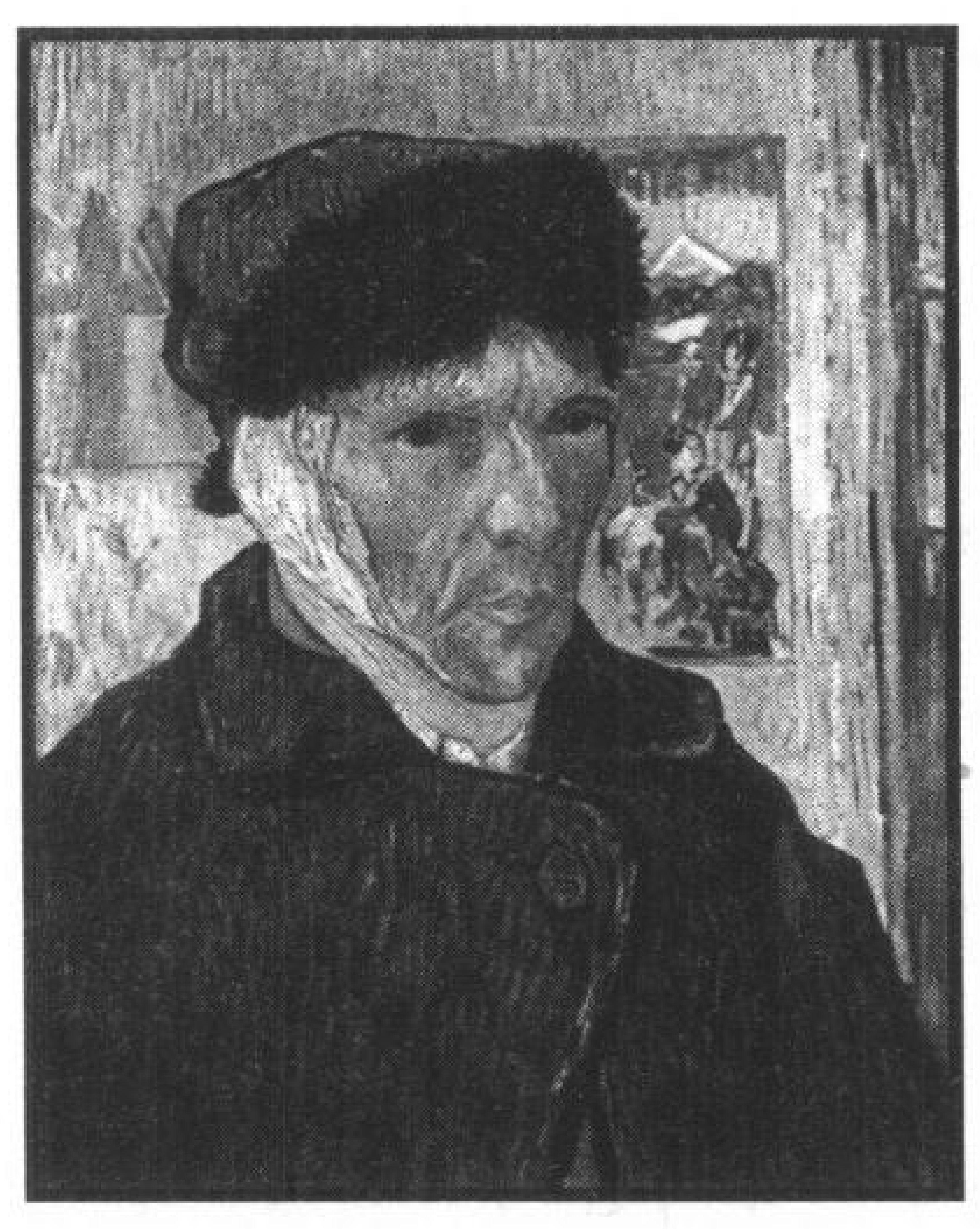


图 9. 梵·高《包扎耳朵的自画像》(1889 年)60×49cm 藏伦敦考陶尔美术学院画廊

起的冲动首先是指向高更，但最后却是自虐其身；第(2)种解释：梵·高的自残是因为高更出现后所引起的同性恋冲动所致。根据此说，耳朵是阳具的象征(在荷兰的俚语里阳具 lul 的发音酷似耳朵的 lel 的发音)，梵·高的举动似乎就是象征性的自我阉割；第(3)种解释：这实际上是一种俄狄甫斯的主题。梵·高当时与高更合住一间屋，而十五年后据高更说，当天在梵·高自残前，梵·高曾用剃须刀恐吓他，事后在他的目光逼视下，梵·高跑开了。从这一叙述来看，高更代表了梵·高所仇恨的父亲，而在最初的恐吓失败后，梵·高"最终是把仇敌折射于自身，从而消弭其对父亲的异乎寻常的懊恼和敌意。这样，梵·高就在幻想中施暴于以自己为化身的父亲，同时，又为这种暴行而惩罚自身"，然后"把象征性的器官拿到妓院，他又满足了希望得到母亲的愿望"；第(4)种解释：梵·高曾受在阿尔勒(Arles)所见的斗牛场面的影响。在这样的

场合里，斗牛士所获的奖品就是牛耳，然后他向观众展示这份奖品，最后，送给他选中的女士。支持这一解说的J·奥利维尔指出："我是完全相信梵·高曾被这一习俗深深地打动过的……梵·高割去他自己的一个耳朵，似乎他既是斗败的公牛，又是获胜的斗牛士。这是人在心理上把败者和赢者混融在一起的结果"。此后，就像斗牛士那样。梵·高把耳朵献给了他意中的女性；第(5)种解释：在梵·高自残的前几个月里，当地报纸刊登了十五篇报道杰克和里帕尔伤害妓女身体(有时是割去她们的耳朵)的文章。诸如此类的罪行招来了追随者，而文森特也许是其中的一个。然而，梵·高是一个自虐者而非施虐者，他和杰克正好相反，是自虐，并把耳朵献给了妓女；第(6)种解释，无论是情感方面抑或经济方面，梵·高都依赖于他的兄弟提奥，并通常是和提奥一起度过圣诞假日的。然而，那一年文森特却得知，提奥将和他的未婚妻及其一家共度佳节。所以，或可推断的是，梵·高的自残是努力保持他兄弟爱意的一种无意识策略，是一种呼唤他兄弟的关怀并希望他不要去和未婚妻一起度假的方式；第(7)种解释：那段时期梵·高正在作一幅女子在摇摇篮的画，模特儿是鲁伦斯夫人。他对鲁伦斯一家和睦相爱深有所动，因而可能对他们的孩子所蒙受的爱心和关怀产生了羡慕。通过自残，梵·高或许想引起他们的注意和关爱。尽管鲁伦斯夫人当时的反应已无从知晓，但鲁伦斯先生在出事的那天晚上是赶去帮忙的，以后还一直关照梵·高；第(8)种解释：梵·高对妓女寄予极度的同情，把她们看作是被社会遗弃的人。有一种可能是，他的自残是一种认同的表现。"六月，即割掉他耳朵的前几个月，他曾经写道：'妓女就如肉店里的肉'。所以，当他把自己也看作'肉店里的肉'时，他就改变了她们的身份，一方面是其自身认同于妓女，另

一面则表示了他的同情心”；第(9)种解释：文森特觉得他母亲把他看作是一个太粗鲁和不乖的男孩，在出事前后的那种精神病状态中，种种原始的象征思维过程可能致使梵·高割掉自己的耳朵，并且希图在母亲心目中占有一种更积极的形象。因为无意识心理倾向于把凸出的东西看作是阳性的和进攻性的，去掉耳朵突出的部分或许可以让妓女(一个替代他母亲的人)知道，他并不是进攻性的和会伤害人的男性——即不是他母亲所厌恶的“粗鲁的”男孩——而是一个伤痛的承受者，孤独而又虚弱；第(10)种解释：或许梵·高在精神病发作期间承受了恐怖性的听觉幻觉。后来，他在疗养院里写道，其他病人和他一样会听到种种离奇的声音，因而有时猜测这是由听觉神经疾病所致。所以，梵·高当时可能觉得他的耳朵有病，割掉它可以摆脱那些令人心烦意乱的声音；第(11)种解释：在《圣经》的客西马尼园(Gethsemane)里，西蒙·彼得割掉了马尔科斯的耳朵，后者是高级僧侣的仆人，企图抓获基督。这一场景给梵·高以深刻的印象，因而1888年夏天时他曾想把它画出来，同年十月在给他妹妹的信中提到这一点。在其精神错乱时，梵·高或许是搬演了客西马尼园中所发生的故事，其中他既是进攻者又是受害者；第(12)种解释：文森特将自己认同于十字架上的基督，而为死去的基督而哀伤的圣母则代表自己的母亲。“通过奉献他肉体上的一小片死去的部分给雷切尔这一想象中的母亲，他象征性地重演了凯尔弗利[①] 山上所发生的故事”；第(13)种解释：文森特生活在一个死去的兄弟的阴影中，后者也叫文森特，他在画家出世的前一年刚一问世就夭折了。因而，可以推测的是，文森特觉得

① 耶路撒冷外的一小山岗，在那儿基督被钉死在十字架上。

他并未得到母亲的爱，因为她仍然在为已死去但又被理想化的儿子而哀伤不已。所以，残害自己身体的一部分（耳朵）或许可以唤来母亲的特殊爱意。在这种意义上说，文森特的自残代表了一种象征性的死亡（把自己变为已经死去的兄弟的形象——即他母亲所疼爱的哥哥）。被割下的耳朵是一种礼物？是婴儿（一个死去的婴儿）的特殊馈赠？所以，这可能既是一种呼唤母爱的方式，又是对其母亲依然思念死去的儿子的一种不无苦涩的嘲讽[①]。事实上，上述这些尚不是心理分析所得到的全部可能的解释，不过，它们已足可以使人相信，艺术家的心理与行为实际上是一种深度事实，就像他的作品也理应作如是观一样。

当然，梵·高的自残是一种相当戏剧性甚至极端的例子，但如果我们能够深究其里，那么对其有关作品的理解也就相应地会丰满起来。再如，列奥那多·达·芬奇为什么要画大幅的圣母、圣安妮和圣子融为一体的画，可能就和他的童年创伤有关，而他对科学的兴趣以及神经质的创作习惯也可追究到他的童年经历。总之，心理分析学说如果说不是透视了有关艺术家的最重要的方面，也至少是凸现了相当独特而又饶有意味的方面。正如阿诺德·豪泽尔在为麦克（Gerstle Mack）的《库尔贝》一书所写的书评里所说的那样，库尔贝"对未来的任何具有精神分析经验的传记家来说，真正是一种意外的乐事"，因为对这一艺术家大有文章可做。其实，这一点对于古代艺术家来说更有意义，因为对他们的人格我们了解得更加有限。

---

① See William McKinley Runyan: Why Did Van Gogh Cut Off His Ear ? The Problem of Alternative Explanations in Psychobiography, *Psychohistory: Readings in the Method of Psychology, Psychohistory and History*, ed. Geoffrey Cocks and Travis L. Crosby, Yale University Press, 1987.

在阐释艺术作品方面，心理分析甚至有更令人刮目相看的作为。这倒不是说它可以整全地改变人们对古典作品的看法或理解。事实上，它更能给人一种颇有意味的提示，引起对作品中向来被忽略的特征的关注。譬如，美国著名教授L·斯坦伯格在八十年代初期所作的有关《文艺复兴和现代忘川中的基督之性》的心理分析研究，几乎是在一个十分拥挤的学术园地中辟出了一条新的大道，正如胡德(W. Hood)所评说的那样，此研究"毫无疑问是近期重建文艺复兴的某类图像知觉的最著名的尝试。正是斯坦伯格的特别贡献使我们对自以为已知的东西要再看一次或者甚至要再看三次。"[①]事实上，斯坦伯格的影响还越出了艺术史的圈子，比如，研究中世纪的著名史学家拜纳姆(X. Bynum)曾专门撰写《中世纪后期的基督之驱：兼答利奥·斯坦伯格》一文[②]以分析《基督之性》一书。这种情形并不多见。在胡德个人看来，斯坦伯格无形之中为新的文艺复兴研究划定了一条起跑线，因为围绕《基督之性》而生发的兴趣导引出对史实观的热烈讨论。尽管分歧丛生，但越是如此却越是耐人寻味。在讨论中，一方认为，我们对图像意义的确认必须通过那些明确显示阐释的真实性的文本或其它证据而累积起来，但是，另一方则认为，我们对于文艺复兴时期的艺术的恰切评判不一定要在史实空缺之处停滞不前，而可以通过比如类比而达到相应的论证结果。如果我们确实可以建立某种恰当的参照系或想象性联想的作用场(field of imaginative association)，那么也就可以通过对

---

① See William Hood: The State of Research in Italian Renaissance Art, *Art Bulletin*, June 1987.

② See *Renaissance Quarterly*, XXXIX, pp.399 - 439.

文艺复兴文化中的平行性现象的参证而加深对某一艺术现象的理解。譬如,在斯坦伯格的研究中我们发现,文艺复兴时期的神学家们对基督化身意义的逐步强调恰恰促使人们注意到了基督的肉身(裸体)是并行于这类神学文本的另一种饶有意味的视觉化表述。此外,有关莫奈、塞尚[1]、超现实主义(如基里科)、毕加索的拼贴作品以及早期象征主义等的心理分析研究也颇有别开洞天的意义。总之,心理分析学说如果不是深化也至少是拓宽了人们对艺术作品的理解。当然,艺术史和心理分析的关系一直是一个有争议的话题。无论是里德在其《艺术教育》中对容格"心理类型说"的运用还是查尔斯·德·托尔纳对米开朗琪罗的西斯庭天顶画的分析,都曾招致不同的非议。不过,可以相信,由于心理分析学说自身还处在一种发展和完善的过程(特别是和文化和社会学的联姻)之中,它对艺术史的意义会更加深远地体现出来。

其次,值得注意的是考古学和人类学的观照态度。帕诺夫斯基曾经这么描述考古学与艺术史的内在联系:对于艺术史的挑战的真正回答"是基于这样的事实,直觉的审美再创造与考古学研究紧密结合在一起,以便再次构成我们曾称之为一种'有机状态'的东西……事实上,两个过程并不是前后衔接的,而是相互交错渗透;不仅再创造的综合为考古学研究提供了基础,而且考古学研究也反过来为再创造的过程提供了基础;二者相互映证相互修正……没有审美的再创造,考古学研究是盲目和空洞的,没有考古学研究,审美的再创造也是混乱的,并总是迷失方

① 有关塞尚为什么怕画女人体、嗜好静物,是使心理分析学者既感到困难又很兴奋的话题。

向。但是,这二者相互依靠就能为一个'合理的系统'即一个历史的梗概提供证据。"[①] 而把艺术史嵌入人类学的框架可能获得更加宽阔的学术视野。阿尔帕托夫曾经很有意味地写道:"不同时间、不同地点创造的艺术品的许多基本特征通过一种惊人的方式联系在一起:有时候,它们之间比同属于某一个流派或某一时期的作品更为相似。主张根据年表进行划分的人嘲笑这种'超越障碍'式的连接。他们只承认那种存在于流派与艺术家实际接触之中的联系,或是一个流派对另一个流派的实际影响。然而,弗朗切斯卡(P. della Francesca)的作品与古埃及绘画之间、法国沙特尔地区的雕塑作品与早期希腊雕塑之间、俄国肖像画与埃及法尤姆地区的肖像画之间、弗米尔(Vermeer)的风景画与他不曾直接接触过的先驱和后人的风景画之间的相似是明显而不可否认的。艺术家应该重视这些事实……无论如何,对这些内在关系的研究能使我们的历史性回顾扩大视野。感受这些相似之处有助于我们理解艺术史,并使它具体化。"[②] 确实,人类学和历史研究(包括艺术史)似乎从一开始就建立了特殊的缘分。史学鼻祖古希腊的希罗多德显然对另一原始文化史的艺术有浓厚的兴趣。他描述过里海(Caspcian)、埃塞俄比亚和色雷斯人(Thracian)的服饰和纹身等,尽管他对诸如此类的外族艺术形式了解甚浅而且缺乏同情心。艺术史的草创人物瓦萨里也曾对人类学有过兴趣,尽管他只认为只有欧洲特别是意大利才有艺术。就总体意义而言,人类学可以从诸多方面拓展艺术史

① 〔美〕迈克尔·安·霍丽:《帕诺夫斯基与美术史基础》,第16—17页,湖南美术出版社,1992年。

② 转引自〔法〕米盖尔·杜夫海纳主编:《美学文艺学方法论》,第29页,原译文中人名有误。

的学术视野：首先，人类学所关注的是任何来自古代的研究对象而不太计较它们的审美价值或是艺术上的特殊意义，因为人类学是把它的研究对象看作是文化重构（Cultural reconstruction）的某一线索。这会在一定程度上消解艺术史本身的偏见成分，即能够把非欧洲文化系统的艺术（包括前艺术）呈现在自己的研究视野中。确实，人类学在十九世纪以来保持了对各种文化及其艺术一视同仁的态度。[①]其实，人类学不仅可以把我们的研究视线延伸到各种文化中的原始艺术，而且也反过来深化了我们对艺术本身的文化和历史涵量的感性掌握，譬如艺术对于爱斯基摩人的生活意义，艺术与仪式的内在联系，等等。其二，从女性主义的角度看，人类学较诸艺术史本身更少偏见的成分，因为前者并不像艺术史那样有时不自觉地把女性排斥在外。[②] 其三，人类学的眼光甚至可以阐发视觉艺术作品中最为玄妙的内容，因为在某种意义上说，原始艺术更是一种言语所无以替代的交流方式，在语言之前更其如此。正如迈克尔·卡丢（Michael Cardew）在《前语言艺术中的图案和意义》一文里所说的那样："艺术与言语截然有别，它本质上是一种前语言的表现形式而且归属于'逻辑未出现的年代'。艺术从一开始就是主观的，但是使之获得生命的技巧却把它从主观性中挽救出来，并且使其成为普遍意义上的交流的一种载体。虽然这种交流的准确性处于逻辑和数学之下，但是，它远至逻辑所不及的地方。"[③]换一句话

---

① See Louisa Buck and Philip Dodd: *Relative Values, Or What's Art Worth?* London, 1991.

② 参阅本书第三章。

③ See Michalel Greenhalgh and Vicent Megaw: *Art in Society: Studies in Style, Culture, and Aesthetics*, London, 1978.

说，原始艺术较诸所谓经典的或成熟形态的艺术有时更为充分地体现出某种特殊的意义，从而可以辉映和凸现后者所固有的和潜在的相应意义。第四，把艺术史和人类学的互渗意义只看作是对史前艺术的关注还是不够的，因为即使是在现代艺术中我们也可以轻易地找到与人类学相关联的课题，比如假若我们忽略毕加索及其立体主义同非洲原始艺术的关系，那么我们对现代主义的理解就不可能是完整的。再如，当高更在自己成名之后，他的直觉告诉他欧洲艺术需要重新振兴，这种振兴与那些尚未被各种画派所发掘过的资源有关，而孩提时代旅居秘鲁的记忆使他深信，在原始的艺术中存在着某种可能重新活跃欧洲艺术想象力的内在力量。因而，十九世纪八十年代，他在布列塔尼(Brittany)工作时就试图建立一种明显属于他自己的绘画语言，他牢记着他从卢浮宫所看到的埃及、亚述和远东雕塑的神圣而反自然主义的表现手法。[①] 同样，马蒂斯、德朗(Derain)、凯希奈尔(Kirchner)、梵·高和培根等均和原始主义有千丝万缕的联系。自然，若对不同文化中的艺术史现象进行比较研究也可得益于人类学的眼光。最后，艺术史有关艺术的起源问题也势必与人类学有必然的关联。

当然，艺术的起源问题并不仅仅与艺术史有关，它同时也是美学、艺术理论等学科所讨论的问题。但是，它对艺术史而言具有更直接的关系。艺术如何获得它的起始意义（即艺术史是如何开始的）理应是艺术史的第一问题。以人类学为出发点，我们对艺术的起源现象可以提出各种饶有意味的

① 参见〔美〕约翰·拉塞尔:《现代艺术的意义》，第28页，江苏美术出版社，1992年。

问题。为什么原始人要在洞穴里涂绘？这是谁也无法言之凿凿地可以回答的问题。然而，以图像为基准的猜测却充满了诱人向往的力量。第（1），原始艺术在某种意义上甚至要并行于艺术成熟阶段的产物，它的审美魅力至今看来不仅是极为独特的，而且可能是永恒的。比如，面对西班牙的阿尔特米拉（Altamira）洞穴中的壁画，无论是人类学者还是考古学者都会惊讶，因为那些动物形象画得如此动人以致于无法把它们看作是原始人的作品而几乎像是后人的伪作，或者说至少是更为晚期的产物才更合乎情理。曾经有一艺术家这么感慨过："就这些画的构图、线条的力度和比例等方面而言，其作者并非未受过教育；而且，虽然他尚不是拉斐尔，但是他肯定起码是在绘画或优秀的素描中研究过自然，因为这显然体现在其中所采纳的跨越时代的手法主义上。"①阿诺德·豪泽尔也曾有如此的观感："旧石器时代的绘画中复杂而又讲究的技巧也说明了，这些作品不是由业余的而是由训练有素的人所完成的，他们把有生之年中相当可观的一部分用以艺术的学习和实践，并且形成了自己的行业阶层……因而，艺术巫术师看起来是最早的劳动分工和专业化的代表"。②当然，豪泽尔只是在惊讶于原始艺术的精彩过人之处时作了如此大胆的猜测。实际上，阿尔特米拉并非孤例，在西班牙北部和法国南部所发现的很多洞穴壁画都无可否认地表明了，史前的狩猎采集者（hunter-gathers）早在书写发明前就创造出了

① See John E. Pfeiffer: *The Creative Explosion*, p. 23, Cornell University Press, 1982.

② Arnold Hauser: *The Social History of Art*, Vol. 1, p. 17, London, 1951.

一些人类所曾见过的最美丽和激动人心的艺术作品。如果就像马克思所喻示的那样，古希腊的艺术属于人类的童年时代，那么原始艺术就是人类的幼年时代了。它同样具有无可替代的历史意义。所以，有的艺术史学者由此更愿意把艺术的发展看作是特定的变化而非“进化”，当艺术的魅力穿越时间和空间的特定限制时，这种观念就愈是显得可信。第(2)，原始艺术的内涵并不因其处于史前阶段而显得单薄、简单甚至粗鄙。从至今发掘的两百多座原始人洞穴来看，在成千上万的绘画中视觉表现的特殊意义对不同的史前民族都是十分重要的。虽然从公元前35000年至公元前9000年没有什么详尽可靠的文字记录可资参证，但是，针对原始艺术的题材和形式等却引出了许多值得深究的问题，譬如，为什么常常可以发现十分写实的巨大的动物图像？为什么人本身的形象却反被简化成条状的图像？为什么有些画是发现在巨大的空间中而另一些却是藏于狭小的角落里？为什么有些画是作在别的画面上而实际上墙面内还有足够的空间？为什么从俄罗斯到印度直至法国南部和西班牙北部的著名洞穴，地域如此辽阔而风格和题材却相似乃尔？甚至更为迷人也更困难的问题是，原始人为什么要在洞穴里涂绘那些形象呢？第（3），尽管原始艺术呈示出足够深厚的历史感和问题感，但是似乎还没有一种可人的理论可以圆满地解答这一既是艺术史也是人类学的现象。譬如，原始绘画中的大胆而又有戏剧性的表现令人情不自禁地想象当时的“艺术家们”是如何被激情所驱使，但是，把艺术和“表现”联系起来似乎应是近代的现象；推测原始人对于表现的兴趣是十分危险的类比。又如，一种更为流行的理论认为，原始人的这些绘画是作为对猎取的动物

的礼赞。画下动物的形态，是为了抚慰它们的魂灵——这就是所谓的“交感术”（sympathetic magic）。然而，这仍然更适合于解释近现代的狩猎文化，因为人类学家发现，远古洞穴中所遗留的兽骨绝大部分是小动物的，旧石器时代的人可能食用过这些小动物。所以，可以发问的是，如果这是“交感术”，那么为什么画中都基本上是巨大的哺乳动物如髭犁、野牛和野马等？为什么会产生如此的图像与现实的悬殊之别？一种补救的说法是，这些壁画是用以教育部族中的年轻一代如何识别和袭击哺乳动物……与此同时，人类学家也注意到，在若干个远古的洞穴壁画里有许多史前人（成人和儿童）的脚印。然而，如果艺术教育可以追溯到如此久远的年代，那么为什么有些画却显然不是示诸后人的作品而是类似于后代的殉葬艺术？或许，这些原始的壁画构成了原始人的诸种仪式活动的一部分，也就是说，它们具有象征性的功能。确实，一旦我们处身于原始人洞穴这种充满戏剧性的场景中，敬畏感将油然升腾而起：几千年以前在只有火把的闪烁不定的光线照明下，这些壁画会是何等的神秘和激荡人心。然而，悬而未决的问题是，那些狭小的角落里的壁画怎么可能会和宏大和群体性仪式活动息息相关呢？再一种猜测是：这些动物图像和图腾崇拜有密切关联，某一种动物代表了某一特定的部族。可是，在绝大多数的洞穴里只有寥寥可数的几种巨大的哺乳动物，似乎又不可能是一个动物代表一个特定的部族。于是，随之又有似乎更为圆满的解释：这些动物画分别喻指男性和女性，是对繁衍力的歌颂。然而，这仍然是一种单薄的猜想，因为很难确切地找到相对应的证据。最后，则是一种颇为消极的理解，即认为这些壁画只不过是装饰主题而已，

因为装饰是人类的天性，在不同的社会形态中装饰几乎无所不在。但是，如果我们注意到原始绘画的叙事范围和情感的感染力，就不会把它们简单地等同于形式化的装饰了，且不提为什么动物的图像和人的图像在写实程度上的明显有别的问题。[1]当然，还有许多别的解释。虽然，至今我们仍不能确定地说明原始艺术的意义，但是有一点却被许多研究者（无论是人类学者，考古学家抑或艺术史学家）所肯定，即洞穴绘画对于特定的原始文化具有相当深刻而又重大的意味。

遗憾的是，艺术史和人类学的联系事实上又未能得到最大程度的落实和阐发。虽然几乎在每一种艺术史教材中都提及了史前艺术，比如拉斯科或阿尔特米拉的旧石器时的洞穴绘画，并且把艺术的发轫期假定在约公元前 40，000 年至公元前 10，000 年，然而问题在于第（1），不管针对旧石器时代的图像的含义还是功用提出了多少见仁见智的猜想，这些艺术史教材从来未能真正地触及图像的历史起源问题。无论是传统的（保守的）艺术史抑或“新”艺术史都忽视了这一问题。对于前者来说，有关起源的考古学证据永远不可能是充足的。因而，它不能不是一个理论性问题，而对于后者来说，理论上的探讨尽管未尚不可，但是有关起源的事实本身却仍是避而不谈的；第（2），显然不少艺术史教材都只现成地套用一种对拉斯科的壁画的解释，仿佛艺术史中的“图 1”就只能如此了。事实上，这么做无非是因为：拉斯科的发现不仅是偶然的而且颇有戏剧性；它以其迷人的故事性把艺术

① Arnold Hauser: *The Social History of Art*, Vol. 1, p. 5.

的起源转换成了实际上只是艺术史学者所认定的起源，而且，由此又可能让人不加思索地相信艺术从一开始就已是如此这般了。[①]但是，无论是拉斯科还是阿尔特米拉（约公元前15，000年以前）都已是漫长历史之后的产物。已知的或可以辨认的最早的图像制作还要追溯到公元前35，000年至公元前32，000年。[②]所以，在这种意义上说，艺术史中的“图1”是一个相当复杂的问题，它理应和人类学与考古学的研究和发现更紧密地联系在一起。[③]

最后，仍有必要提及社会学、政治学与艺术史的深刻关联。通常认为，把艺术史延伸到社会和政治方面是一种外在的研究。但是，如果我们所强调的社会和政治的诸种因素直接关联艺术的创造及其接受，那么这种研究就可能是最为内在的。以贡布里希和布列逊的著名论争为例，就不难明确这一点。在贡布里希的《艺术与幻觉》中，他表明了后代的艺术家受到前代艺术家的图像影响，前者正是从这些图像的知觉中形成了特定的图式并以此确定自身的知觉方式。但是，后起的艺术家如果要有任何实质性的建树，又必须在某种程度上挪移这种图式。于是，就形成了图式—修正的必然趋势。对此，布列逊在《视觉和绘画》中有所异议。他指出，如果艺术史的运动就是如此形成的话，那么只有艺术之内的诸种

① See Whitney Davis: Beginning the History of Art: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1993.

② See Alexander Marshack: *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol, and Notation*, pp. 246 – 256, New York, 1962.

③ 问题的复杂性在于，艺术史的真实起源实际上是在所谓的历史之前就发生了。因而在历史框架内讨论来源，是非常虚拟性的。由此，也可意识到有关艺术史的起源（即最本质意义上的肇始）的研究不可能不是超学科性的课题。

因素才有寻究的价值了。这样，就无形中重复了雷诺兹在《艺术讲演》中的一个过于狭窄的论点：后代的艺术家与其是要研究自然（社会）还不如亲近前辈艺术家，以从中获取图式并在此基点上给艺术史以新的贡献。但是，艺术却总是一种社会性的产物，它在一定程度上受制于特定的社会情境。脱离这种情境，任何的图式一修正都是虚假的或相当片面的。所以，在这种意义上说，是不是把艺术史置于社会的和政治的规定性情境下加以考察，意味着能否把握住艺术史的重要性质的问题。

应该说，把艺术史同社会和政治的方面联系起来加以审视，是早已有之的课题，因为这确实是与视觉艺术的意识形态性质相联系的。正如有的学者所点破的那样，文艺复兴的艺术在某种意义上就是艺术与社会的问题。无论是尼采、巴泰约（George Bataille），还是拉康等，都饶有意味地提醒过，任何有关注视（gaze）的话题首先就是政治学的问题。每一个用眼睛去注视事物的人都是与特定的权力相关的人，因而在某种意义上说，特定的视看（looking）就是相对应的特定权力的表现，它既是与自我的参与有关，也同一种允许他者介入的权力联系在一起。有意思的是，形式论范畴的艺术史观（比如沃尔夫林的《艺术史的原理》）无以前行之处，正是社会学和政治学可以施展身手的地方。沃尔夫林在快要结束《艺术史的原理》时这样承认道："在此，我们遇到了大问题——理解形式上的变化是某种内在发展（即理解得以在某种程度上完善自身的手段的发展）的结果？抑或是某种外来的促动（即另一件兴趣、另一种对待世界的态度）决定了这种变化？"所以，豪泽尔曾认为，沃尔夫林的过于天真之处就在

于他丝毫没有关注社会学在艺术中的意义。[1]

正如法国学者哈德吉尼科拉奥(Nicos Hadjinicolaou)所提及的那样,三四十年代在英美的唯物论美学和艺术史领域中,马克思主义的学说(尤其是历史唯物主义)得到了相当的重视。像安塔尔(Frederick Antal),夏皮罗(Meyer Schapiro),威斯特(Alick West),克林根德(Francis Klingender),布朗(Milton W. Brown),考德威尔(Christopher Caudwell),以及汤普森(George Thompson)等,都程度不同地把社会学和政治学的倾向贯穿到艺术史的具体研究中,形成了一种对艺术史研究中的形式论倾向的有力反拨。[2]甚至对于抽象艺术的阐释,社会学的眼光也带来了令人刮目相看的结果。比如夏皮罗所撰写的《抽象艺术的本质》一文就相当尖锐而又深刻地批评了巴尔(Alfred Barr)的

---

① 在沃尔夫林看来,应该有一种基本的发展机制,它是内在于艺术史的现象而运行的自我激励的过程,而不是什么外来的、他律的过程。风格的发展就如生物的发展一样,受制于自然的法则,其诸种转换也遵循某种"内在的必然性"并同时展现"理性的心理过程",他曾如此写道:"注视并不仅仅是一种一成不变的映照,而是一种活的理解力,它有其自身的内在史并历经了诸多阶段。"(*Principles of Art History*, p.226, New York and London, 1932)也就是说,视觉的发展史全然是内在的、自律的。艺术史学者的基本使命就在于揭示视觉的这些基础,即制约视觉方式的生理——心理条件,然而,问题在于,为什么线描风格总要先于图绘风格,而平面风格则先于凹面风格呢?或者从另外角度也可提问:艺术史为什么是持续地在某种古典的和巴罗克的风格之间摆动,而不是一种不可逆的(即非循环论的)发展与变化过程呢?对于沃尔夫林的理论不仅可以从社会学和政治学的立场加以质询,同时也可以在形式本身上提出异议。美国学者威廉·鲁宾就曾提出,即使是抽象艺术(即缺乏明确社会性内容的艺术)也已越出了沃尔夫林的风格范畴,譬如波洛克滴漏(drip)技法就已兼并了线描与图绘这两种风格。在二十世纪更为开放的艺术情境中、沃尔夫林的观念几乎显得有些呆板。参见 William Rubin: Jackson Pollock and the Modern Tradition, *Artforum*, Feb. 1967.

② See Nicos Hadjinicolaou: Preface, *Art History and Class Struggle*, trans. Louise Asmal, Pluto Press, 1978.

《立体主义和抽象艺术》中的形式论的短视之处。①到了七十年代，美国女学者科克罗夫特(Eva Cockcroft)更是极其尖锐地把抽象表现主义的成功和文化上的冷战联系在一起。她指出，几乎从一开始抽象表现主义就被输出国外了，而只要看一下现代艺术博物馆(MOMA)的国际展览计划就能很清楚地察觉到其中的政治含义。尽管艺术家的创作是不无自由的，但是也可在政治上被另作他用，而把抽象表现主义看作是“政治自由的象征”显然是越出艺术家所能预料的范围了。把抽象艺术看作是“颠覆性的”固然过于天真，但是无视艺术和政治的可能性联系也是殊不足取的。②晚近的研究则更是在潜意识的层次上揭示出艺术中的社会和文化深义。譬如美国学者赛伊德(Edward Said)在别开生面地研究了东方主义(Orientalism)之后，还进一步地探讨了西方的文化是如何地依重于帝国式的现实观念，指出不知有多少西方的艺术家是如何毫无思想准备地卷入其中。③因而，在艺术史和社会学、政治学之间确有许多问题的空间，大有文章可做。

以上只是就艺术的多相性和单相性的发展勾勒一种大致的轮廓。这也是在一种更为具体的层次上对艺术史的混融性的分析和阐释。因此，从一开始就意识到艺术史的超学科意义是非常关键的，否则艺术史的研究将会越来越狭窄和失去思想的活力。

---

① See Meyer Schapiro: Nature of Abstract Art, *Marxist Quarterly*, pp. 77 – 98, 1937.

② See Eva Cockcroft: *Abstract Expressionism* – – Weapon of the Cold War, *Artforum*, June 1974.

③ See Phil Baker's Review, Books 6.14, *Sunday Times*, 6 Feb. 1994.

三、艺术史的开放性与选择性

在当代的人文科学的发展潮流中，艺术史的开放性已经显得越来越有意义了。这不仅仅意味着学科本身的多元化研究态势，而且也可以显现出对不同的研究视角的容纳潜力。同样是对裸体艺术（比如马奈的《奥林匹亚》一画）的分析，社会学(可以 T.J. 克拉克为代表)、心理分析、女性主义和拉康等都有截然不同的论断，而这些论断又可以引出新的问题，由此可以形成一种研究的深化或良性循环趋势。因而，在某种意义上说，艺术史的开放性就仿佛是一种为了发见艺术史中诸种新的问题的必要铺垫。艺术史愈是具有开放性，就有可能提出更多的命题和提供新的问题空间。从理论上说，艺术史的开放性是再加强调也不为过的。然而，问题在于艺术史研究的开放性绝不是要取消艺术史自身必要的边界即它的选择性。正如阿尔珀斯在辨异艺术史和文学的批评时所提醒的那样："我们并没有意思让人恪守'好篱笆成全好邻居'的原则，显而易见，不同的学科和部门已经被分离得太严重了，但是，另一方面，我们又不能以共有的模式去解决由于专业化而产生的种种问题。"[①]这就是说，在艺术史的开放性和选择性之间还应有一种内在的约定关系。相对而言，艺术史的选择性正是要着眼于艺术与艺术史的基本性质并且要在最大程度上突出这些性质，否则艺术史有可能越来越面目不清。选择性需要清除的就是一种不自觉的联想，即艺术史的开放性或超学科的学术视野意味着消融学

---

① Svetlana and Paul Alpers: Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History; *New Directions in Literary History*, ed. Ralph Cohen, London, 1974.

科与学科之间的基本差异。事实上，重视开放性固然重要，而确认学科之间的差异乃至对立的意义丝毫不亚于寻求学科之间的共相。真正的超学科的格局就在于差异与共相的并存、参照和互利，由此，研究的深化才会顺理成章。因而，在强调艺术史的开放性的同时，我们还要顾及这样的问题：应当采取什么策略保证艺术史的超学科性研究的充分有效性，即既有普适性的阐发，又有特殊性的深入？因为，超学科的研究意向本身确实不能天然地成为高人一筹的东西。相反，如果对艺术史所应具有的特殊性缺乏足够的理解的话，那么学科与学科之间的相互借鉴（比如阐释手段的移植），就有可能导致折衷主义和无的放矢的倾向。虽然把艺术史的开放性与选择性人为地对峙起来只会酿成艺术史本身的保守与僵化，但是要是对这两者之间的一种动态平衡状态毫无自觉意识的话，那么同样也会造成令人尴尬的局面。正如有的学者所批评的那样，尽管最近十几年以来，有关艺术史方法论的探讨以及借助心理学（尤其是拉康的心理分析学说），结构主义、解构主义、现象学、接受理论和阐释学等对图像所作的种种"苦读细品"已经做得越来越深入了，但是相形之下对不同的相互作用的诸方法的优劣之处所展开的批判性反思，却还是付诸厥如。一方面，我们是疏远了传统的精神史(Geistesgeschichte)和图像志，另一方面我们则又深感缺乏一种分析图像的共同语言甚至普遍性的价值观。所以，现实的情境是，不同的理论渗入了艺术史的研究领域，却又未出现一种由此而来的更为普遍而又深刻的整合倾合。[①]威廉·伍德也颇有忧虑

① See Barbara Stafford: The Eighteenth Century: Towards an Interdisciplinary Model, *Art Bulletin*, March 1988.

地提到，尽管艺术史学者可以从别的学科中学到不少的有益的东西，但是恰恰不能肯定的是“偏离较为‘纯粹的’艺术史课题，会最有益于我们这一学科。许多刚刚起步的美国的艺术史学者（不只是那些研究意大利文艺复兴的学者）似乎不时地冷落甚至敌视前代学者对风格批评、文本分析以及其它在我们这一学科中不甚引人注目的基础工作等所表现的严谨作风。这完全是可以理解的，因为确有不少理由可以这么做，但是这并没有消融艺术史可能失去自我标记的危险——假如他们无视艺术史的独特之处的话”①。在我们看来，这里的问题正是模糊了艺术史的选择性的一种结果。

倘若把问题置于艺术史的选择性这一要求下加以考察的话，我们就会发现无论是艺术史的多相性的延伸还是单相性的深入，都应有相当内在的限定，即艺术现象本身是研究的某种轴心。首先，以艺术史的精神分析为例，正如巴克桑德尔在其《意旨诸类型：论图像的历史性阐释》一书中所指出的那样，在艺术史学科中运用心理分析的理论和方法是十分必要的，但却又是不够的，无论是解释十九世纪抑或是二十世纪的艺术时都是如此。当心理分析乐此不疲地在艺术中挖掘潜藏的、意识阈限之下的诸种意义时，它就有可能忽略更为明显的个人和文化的意义，而后一种意义正如诸多艺术史学者所体会的那样，是具有深刻的启示力的。与此同时，心理分析的研究对象也不是无所不包的。换言之，可以作为个案进行深层剖析的现象并不是比比皆是。尤其是对传统的东

① See William Hood: The State of Research in Italian Renaissance Art, *Art Bulletin*, June 1987.

方艺术，比如中国的古典绘画系统，心理分析应用起来即有相当的难度。此外，心理分析中的泛性论倾向不仅有主观之嫌，而且也分散了人们对艺术的审美性质的充分注意力。在这种意义上说，艺术史对于心理分析的运用就不能不有所选择和变通了。其次，对人类学的倾向加以审视，我们也可以发现，艺术史和人类学的关联也须建立在对艺术本质的理解基础上。人类学所关心的是所有种类的文化以及艺术现象，而其中艺术现象并不占有特别突出的地位。换言之，人类学并不注意艺术与非艺术的区分意义，因为艺术现象只是它的研究对象中的一小部分而已。用人类学的观点研究某些现代艺术史的现象时，有时超过了某种必要的尺度也会给人造成误解。正如有的学者所指出的那样，理解高更应该看到他与原始形态的文化之间的关联（这是人类学研究的重要旨趣所在），但同时这似乎还是有所缺憾的。虽然高更1891年的塔希提之行以及他于1903年死之前在南太平洋的岛上所作的画，使他成了艺术史上的现代派原始主义之父，但是如果我们无视塔希提与法属殖民地的关系，那么高更画中

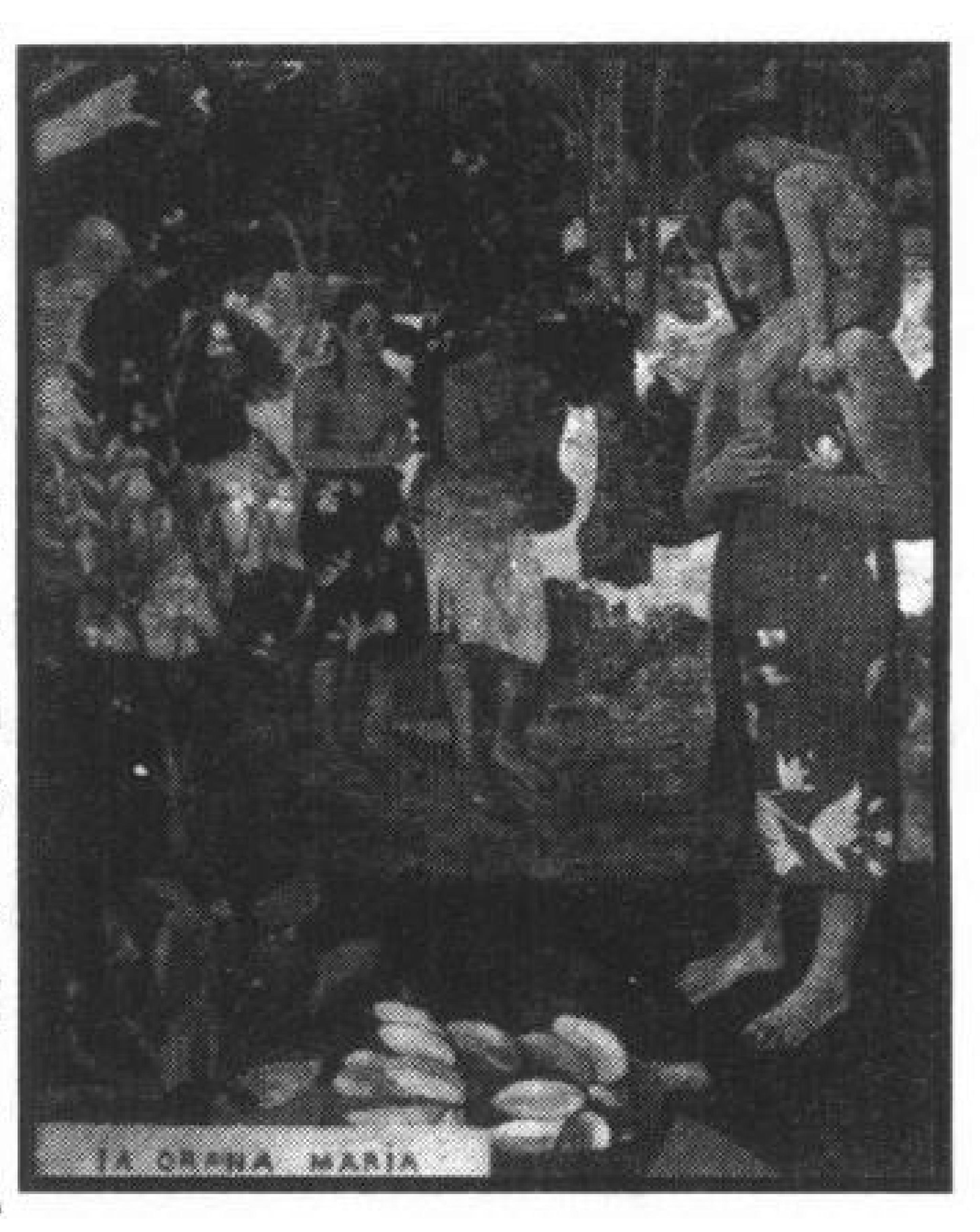


图10．高更《礼拜玛丽亚》（1891年） 113.6×87.6cm 藏纽约大都会艺术博物馆

的塔希提风情就被传奇化了。在某种意义上，高更的那些画作与其说是与波利尼西亚的文化有关，还不如说是一个来自都市的法国人在给观者讲述他的诸种先入之见而已。[①] 不言而喻，研究高更，人类学的视角是别开生面的，但同时又是远远不够的甚至还可能不自觉地引向十分隔膜的阐释。最后，对艺术史中的社会学（或政治学）的运用也可作相类似的理解。一方面，社会学（或政治学）的视野不可能覆盖艺术史的方方面面；另一方面，社会学不仅只适用于对某些类型艺术现象的剖析，而且也不能取代其它视角下对这些类型的艺术现象的研究。尽管社会学（或政治学）有助于艺术史学者凸现一种宏观的历史性境况，但是这毕竟还不是整全和具体化了的艺术史语境。当社会学的研究假定，某一赞助人或者社会阶层对特定的艺术作品的接纳或提倡即意味着他或他们在规约某一种艺术的风格，那就显得相当的主观了。与此同时，偏激的社会学（或政治学）的阐释有可能忽略另一种事实界面，即艺术并不总是社会的一面镜子。某种适合于描述

---

① See Louisa Buck and Philip Dodd: *Relative Values or What's Art Worth*, pp. 121 - 122, BBC Books, 1991. 确实，从 1880 年起，塔希提成了一个颇为特殊的去处。它是法属的殖民地，同时又有不少妖娆妩媚的女人。高更作为法国公民去那儿享受了三成盘缠折扣。1891 年，当他到达塔希提的一个主要集镇和港口帕比特(Papeeta)时，那里的土著文化由于西方殖民主义者和传教士的缘故，已是几近名存实亡。与此同时，有关高更在塔希提的传奇般的故事也总是在略去这样一些重要的事实：他不仅常常要为一家法国报纸当记者，而且他亦并非只依靠大自然的馈赠为生，而常常上附近的一家商行买罐头和饼干。至于他画幅中的那些被人们普遍认为具有热带情调的鲜艳织物，它们其实恰是来自欧洲的东西。而许多“非基督教徒的女性人物形象”事实上正是基督徒，她们平时并不穿戴画家给的那些具有异国情调的服饰。甚至环绕那些女性模特儿的土著物品与文字图样也与塔希提无甚干系，而是取自当时高更在巴黎时常常光顾的“人种大展”上所出售的书与照片！

手法主义的艺术家或大卫的《霍拉蒂之誓》的结论未必能够挪移到他们的其它作品上并且依然见出深刻性，更不用说用在其他艺术家的作品上了。事实上，像哈德吉尼科拉奥这样的学者，在力图于艺术史中贯彻其政治学的观念时，已经不自觉地偏离了艺术的审美层次。他曾经这么写道：

> 审美效应无非是观者在图象的意识形态中再认自身时所感受到的愉悦。艺术史学者义不容辞的任务就是面对由这种再认的方式所引起的种种问题……这意味着从现在起像“什么是美?”或者“为什么这一作品是美的?”这样的唯心主义的问题，必须被唯物主义的问题所替而代之，即“是谁、什么时候和为什么认为这一作品是美的?”①

当然，我们确实可以从“人们为什么认为特定的艺术作品是美的”②分析之中获取许多有意义的东西。但是，难以置信的是，无论是过去的抑或现今的艺术接受都只是意识形态化了的。美国学者普雷扎西甚至不无嘲讽地议论道：或许某些马克思主义的艺术史学者会把哈德吉尼科拉奥的《艺术史与阶级斗争》一书看作是当代社会学艺术史方面的一块界石。但是，这本出版于1973年巴黎的书稿大有可能是在修道院里完成的，因为它根本无涉于围绕着福柯、德里达和拉康等人的著作而产生的当代理论争执。与此同时，在寻求艺术史的唯物主义的范式

---

① Nicos Hadjinicalaou: *Art History and Class Struggle*, pp. 182 – 183。

② Ibid, p. 11.

时，社会学派的一些学者还滑向了十九世纪的实证主义。[1]在这里，我们还可以看到另一层问题：一方面艺术史与社会学、政治学的联姻属于一种超学科的姿态，另一方面当这种联姻排斥、冷落甚至无视自身以外的那些活力四溢的学术发展时，它已经是在一种反超学科的状态中了。这不能不说是颇有悖论性的现象。事实上，即便是比较擅长于用马克思主义的社会学学说来研究艺术史问题的 T.J. 克拉克也有一些明显的欠缺。正像他的同行所评述得那样，克拉克并没有像人们所期望的那样，将充满着随历史而变化的社会学意义的艺术品总体看作是一种特殊的存在。同时，尽管他对特定的艺术作品的探讨采取了鲜明的政治学立场，但是却没有进一步涉及个体性的信念以及个人与过去的特殊社会联系。[2]因而，这种探讨所留下的盲区或死角是颇令人遗憾的。美国学者阿迪斯(Stephen Addiss)和埃里克森(Mary Erickson)甚至不无矫枉过正地点明：社会学或政治学的研究倾向假如不是在排斥其它的研究方向，也是对后者抱一种不甚信任的态度。[3]由此，我们可以意识到，假如不能确认艺术史现象和社会学(政治学)因素的足够充分的联系，那么硬要用社会学(政治学)的态度分析问题就有点牛头不对马嘴，也就是说，所谓的超学科倾向此时是冗余的和缺乏选择性的，因为人们确实还能够在政治观念和阶级意识之外与艺术打交道。与之相对，即使能够确认艺术史的鲜明政治因素，也不一

---

① See Donald Preziosi: *Rethinking Art History: Meditation on a Coy Science*, p. 162, Yale University Press, 1989.

② See A. Rifkin: Marx's Clarkism, *Art History*, Ⅷ, 1985.

③ See Stephen Addiss and Mary Erickson: *Art History and Education*, p. 55, University of Illinois Press, 1993.

定由此可以忽略社会学和政治学以外的方法与观念。可以见出,如何在艺术史的开放性和选择性之间求得一种合宜的、动态的平衡,既是一种观念的问题,同时也是一种技术的问题。

可以确信的是,虽然超学科的借鉴或者多学科的综合都难有至臻完备的时候,但是艺术史研究趋向超学科的格局却是必然而然的走向。恰似美国学者布鲁斯泰提所评述的那样:

> 倘若人们可以对九十年代的艺术史作一种概括的话,那么这就是,超学科性已作为一种生存所不可或缺的事实被人接受了。当然,就艺术史而言,对其它学科的价值的认可并不是什么新鲜事儿;这一领域里的大量研究总是在一定程度上表现出与其它学科中的方法和材料相类似的特点——历史学、文学研究、哲学和人类学等是其中最为显著的例子。不过,承认其它学科对艺术史伟业的价值,在过去又是同一种相当明确的观念联袂而至的,即那种什么属于艺术史本身的,什么又不属于艺术史本身的观念。相形之下,当代的大量的有关艺术史和视觉文化史的研究,其特征在于:淡化学科与学科之间的畛域,增强对那些于艺术史可能是恰如其分的学科的包容性,以及形成一种更富有弹性的有关艺术史"方法"的观念。学科之间的这种融通对艺术史已有了许多有益的影响。那些令人兴奋的研究强有力地塑造并提升了艺术史理论话语的水准,它们或许是最为引人注目的例证。在这里,我想到的是下列各位所做的有影响的研究:迈克尔·巴克桑德尔、S·阿尔珀斯、M·弗莱德、路易·马兰、T·J·克拉克以及催人深思的贡献者如布列逊、M·贝尔和G·波洛克,等等……

> 这种超学科的研究甚至影响了学科以外的研究，特别是在那些对视觉文化有兴致的历史学家和文学研究者中间产生了反响。[1]

确实，我们绝难想象，未来的艺术史研究的纵深发展会同一种与超学科的格局水火不相容的封闭与保守的状态联系在一起。应当提醒的是：如何维持与改进艺术史研究的超学科格局是任何艺术史学者所无以回避的问题。这是艺术史的困难所在，同时也正是其活力之所在。

① Celeste Brustati's Review, *Art Bulletin*, March 1995.

第 5 章

艺术史的作品观念

虽然艺术史作为一门独立的学科是以 1844 年柏林大学设置专职教授席位为标志的[①]，也就是说，艺术史安身立命之时恰值体现经验主义胜绩的实证论大行于世，但是有关艺术作品的观念却自觉或不自觉地泛化、滑向甚至混同于艺术理论或美学中的相应的抽象命题。换言之，艺术史研究所面对的“艺术作品”与艺术理论或美学等学科所把握的“艺术作品”是否同一无异，似乎越来越不成为一种值得思究、叩问的问题，而那种纯净化、抽象化和笼统化了的作品观在艺术史领域里又大有成为不争之论的趋势，客观上阻碍着相应研究的深化。问题的关键就在于假如我们不是自觉地澄清艺术史所把握的“艺术作品”与艺术理论或美学所理解的“艺术作品”在概念含义上的诸多区别，那么就有可能曲解特定的

① 正是在这一年，鉴赏家瓦根(C.F.Waagen)被聘为第一任艺术史教授，参见贡布里希：《艺术与人文科学》，浙江摄影出版社，1989 年；也有人主张，温克尔曼才是现代艺术史的创立者，而贡布里希在其《颂词》一书中论及“艺术史之父”时又提到过黑格尔；最近，麦克丽厄达(Dianne Sachko Macleod)在一篇论文中指出，由于把一种理论的框架引入了艺术史，沃尔夫林是当仁不让的“现代艺术史之父”，参见《现代主义和英国艺术的辩证法》(The Dialectics of Modernism and English Art, *British Journal of Aesthetics*, p.2, Jan.1995)。

研究对象，甚至使一些极为特殊的品质或价值显得有点无足轻重。海德格尔曾在其《艺术作品的本源与物性》一文中很肯定地认为，"我们过去从来没有探究过作品，而探究的只是一半物一半器具的东西……美学对艺术作品的认识从一开始就把艺术置于传统对一切存在者的解释的统辖之下……最重要的是，我们应该擦亮眼睛，看到只有当我们去思存在者的存在时，作品的作品因素……才能接近我们。"其实，海德格尔在这篇被伽达默尔誉为哲学美学上的轰动事件的论述中只说对了一半而已：对于艺术（无论是梵·高的油画《农鞋》还是古希腊的神庙）的把握并不仅仅局限于其中的所谓最高意义的"存在"（如"真理的现身"、"存在的澄明"，等等），美学即使摆脱了那种把艺术作品的认识置于传统对一切存在者的解释之网的做法，也远不是认识艺术作品的唯一和全部的途径。海德格尔强调了所谓"世界世界化"的精神意义，却不加思索地撇开了对"载体"、"形式特征"等的关注。① 恰恰在这里，艺术史研究中所持的艺术作品观应当同美学的思维倾向拉开必要的距离。

艺术史在描述和剖析特定的艺术作品时，不可能不关注其中的精神性内涵。然而，这又不全是研究的真实情形。因为，要是那种美学的兴趣掩去了艺术史学者对作品其它具体的甚或不可或缺的特征的兴趣，那么作品的原本品性就可能因同残缺的、不完美的和普泛的东西等混在一起而变得面目不清。艺术史学者尤要展开比美学家更加实在而又特殊的研究界面。比如他们首先在乎的就是艺术作品的实体特征，大小尺寸、材料构成和技法效果等均在考虑之列。实际上，对某一实体细节的分析也会引出关于作者、时期和出处等的重要结论。以油画

① 载〔美〕M. 李普曼编：《当代美学》，光明日报出版社，1986 年。

为例，所用的框子的木料的种类、画布的质地以及颜料等，可以透现出艺术史学者在回答一些重要问题时所需的证据性信息。假如说一幅被认为是德国画家丢勒的作品，是画在栎木而不是椴木上，同时已知在丢勒的时代里栎木多在荷兰而非德国的南方，那么艺术史学者据此就有把握作出两种具体推测：(1)要么此画是丢勒在大约 1520 年或 1521 年逗留荷兰时所作；(2)要么就与丢勒完全无关。更进一步地看，正如法国学者亨利·福西雍(Henri Focillon)所相信的那样，在材料上所反映出来的技术特点不仅仅只与实体、工具等相关，它本身还是艺术家对空间的反思结果，而正是那种实体和心理的交互影响才最为真实地表明艺术品的特点。在这一意义上说，材料和内涵在具体的艺术品中是统一的，而非美学家所倾向的那样认为后者压倒前者或者可以根本不顾及前者的存在意义。所以，处在艺术史的研究情境中，美学的研究眼光与方法就有可能不无偏颇，正如英国学者昆廷·贝尔曾经嘲讽过的那样，理论家的美学热情只是造成“感受的事实”，但却不是对艺术史至关重要的“历史的事实”；理论家只是在叙说一种无以证实的东西(比如自身的感受)，但是与之相对，史学者务求说出那些可以证实的、有事实的感受。[①]这的确可以引出思考研究立场上的差异。

值得一提的是，解构主义为我们认识艺术史的作品问题作出了颇为特殊的业绩。尽管迄今为止，解构主义的思路仍见生于为数不少的艺术史学者，但是当它和艺术史中的作品问题构成贴切而又深刻的联系时，其理论的穿透力就变得相当引人注

---

① See Quantin Bell: The Art Critic ——“Facts of Feeling” vs “Facts of History” *Artnews*, May 1976.

目了。美国学者普雷扎西在论及英国著名的约翰·索恩爵士博物馆(Sir John Soane's Museum)时很有意味地指出,这座建于1812年的博物馆其实和许多现代的艺术博物馆或画廊有着某种本质上的差异。在某种意义上,它可以称之为“反惯例”的博物馆,因为它所陈列的艺术品不仅是博物馆(其前身为索恩爵士的私宅)所固有的,而且完全依照主人生前的摆设而不作任何变更,也就是说,艺术作品的原位(*in situ*)特点的保留与维持是其它诸多艺术博物馆或画廊所无法比拟的。① 不过,像索恩博物馆那样的地方又毕竟不具有主流的性质,而那些完全抹灭或改变了艺术作品原位特点的博物馆倒反而为数居众,而且业已成为观赏乃至研究艺术作品的惯例性场所。正因为这种惯例是以牺牲艺术作品的某些重要因素为代价的,因而有必要对其所包含的标准和价值等提出诘问和加以剖析,也就是展开解构性的研究。②显然,人们对那种“反惯例”风格的博物馆的熟悉与激赏的程度已在对“惯例性”的博物馆的态度之下。人们无意识地顺应了那种其实有悖于艺术作品原位性的陈列方式。或者换一个角度说,人们观念上所习以为常的艺术作品已经莫名其妙地同海德格尔所理解的美学意义上的艺术作品观念相差无几了。问题在于,艺术作品进入博物馆这样的“避难处”,虽然免受了气候和其它危险的破坏,但是恰似伯伦(Daniel

① 当然,客观地说,建筑家索恩具有把艺术品和有限的居室空间近乎完美地融合一体的天才;他收藏不同的艺术品本身,即在改变作品的原位特点。令人感兴趣的是,当他把不同的艺术品与陈列空间的关系提升到另一种谐和的对应时,他是否创造了一种别样的原位性而使人至今仍珍视与反思?

② Donald Preziosi: Modernity Again: The Museum as Trompe L'oeil, in *Deconstruction and the Visual Arts*, ed. Peter Brunette and David Wills, Cambridge University Press, 1994.

Buren)所明言的那样，绝大多数的艺术作品也因为受到这种保护而使人无以提出任何问题了。[1]颇可深究的是，虽然从事艺术史研究的学者未必会天真到把任何经过过多人工摆布的博物馆展品看作是艺术作品本来的存在方式，但是对整体性的艺术作品的认识偏差却又确实比比皆是，这再也不是蕞尔小节而可以等闲视之了。法国学者勒本斯特因(Jean-Claude Lebensztejn)就曾站在解构主义的立场上挑明道："人人都热爱杰作。但是，在复制品中杰作却常常被切去或缺失边沿，而框架的失落则几乎司空见惯，即使这一框架是无法与作品分离的也是如此。"譬如，把安格尔著名的肖像作品《里维埃小姐肖像》（藏于卢浮宫）的原作与法国国家博物馆联合会（CMN）至今仍在出版的幻灯片作一小小的比较就不难发现，在复制品中不仅框架以及框架上的弧面形结构均隐而不见，同时画作上方两角也带上了明显的修润痕迹。这难道是对原作的一种忠实吗？恐怕在艺术效果上原作和复制品也因而就有云泥之别。然而，诸如此类的"小动作"不但不是偶而为之，相反倒几乎是绝大多数艺术史论著以及教科书中的复制品的普遍命运。去掉艺术作品的一个框架而仍然以此去等同于原作的全貌，这种最明显不过的歪曲似乎已是人们无意识中默认的通例。所以，在这种意义上说，完全有必要"从框架出发"完成对这种观念的真正解构，从而使得复制品总是与框架无涉的研究习性彻底绝迹。[2]由此观之，艺术史所要关注的艺术作品是

---

① See Daniel Buren: Function of the Museum, in *Theories of Contemporary Arts*, ed. Richard Hertz, New Jersey, 1985.

② See Jean - Claude Lebensztejn: Starting Out From the Frame (Vignettes), in *Deconstruction and the Visual Arts*.



图 11. 安格尔《里维埃小姐肖像》(1805 年)
100×70cm　藏巴黎卢浮宫

什么,从一开始就不是一种简单的技术枝节,而恰恰是相当有深义的观念问题。

大概是回应尼采"上帝死了"的感喟吧,巴尔特也声称过"作

者死了”，意在把人们的注意视线引向作品本身。确实，作品本身不是一个小问题，它所牵涉的方面实在是林林总总，艺术史尤其不能例外。

一、原作的纯正与复制的偏离

在视觉艺术的历史性领域里，原作（或原本）的重要意味几乎是不言而喻的。比较而论，在其它艺术体式中，原本的概念要么游移不定而颇难确认（诸如音乐和舞蹈艺术），要么可以通过复制的方式而保持质样无损（比如文学作品）。但是，视觉艺术的作品本身不仅仅是艺术家创造旨意的具现对象，而且还是始于艺术家心灵的造型设计的物质延伸，因而具体和特定的媒介的转换、变更或复制等就不仅会改变作品的原始、整全的品质，而且十有八九会使之有所逊色。[①]逻辑地看，既然视觉艺术的原本具有独特而又无以比拟的重要意味，那么艺术史的研究也就要非原本莫属了。但是，饶有趣味的事实是，几乎还没有任何一个艺术史学者是能够有幸面对一切视觉艺术的原本的（即便是研究某一国别或某一时期的艺术也是如此），而且多少令人沮丧的是，愈是意在凸现更多的作品的原本意味，就愈有可能同更多的非原本即复制品（复本）打交道。所以，虽然对原作的显要性几乎毋须作任何争辩，但是复本仍旧必然地要在艺术史的实际研究中占有一席之地。这就产生一种究明原本和复本的种种差异的需要，不然，相关的具体研究就可能在无意之

---

① 参见拙著：《美术心理学》，第107—109页，黑龙江美术出版社，1994年。对收藏原本看得至高无上的，当推雅典考古学博物院，其藏品以希腊艺术（从新石器时代到罗马时代的陶器及雕刻）最为丰富多采。全部艺术藏品据称均为原作，不收在罗马时代复制的艺术品。

中以牺牲艺术原本的历史性含义为代价，而这与艺术史的基本旨归恰恰是相互抵触的。

可以想象，对于较为早期的艺术史学者来说，亲验原本作为研究的基本前提之一是多么自然而又惬意的事情。当温克尔曼这位现代艺术史之父于1763年沉浸在罗马艺术为他展示的美妙景象之中时，他的心灵获得了从未有过的舒畅和自由。他如此情不自禁地感叹道："在这里我被宠坏了；但是，上帝赐付给我这样的机会"。而且，可以注意到，他的那种对于艺术原作的迷醉总是全身心的。这一点就连视理性为至尊的黑格尔也颇有所动。在《艺术讲演录》(《美学》)中，黑格尔由衷地写道："温克尔曼从观照古代的完美艺术品中获取了某种灵感，由此他为艺术的研究打开了一种新的感受。在艺术的领域里，他将被看作是一位深知如何为人的心灵启开一种新的感官的人。"无疑，正如佩特所相信的那样，这种议论是任何艺术史学者所能获得的最高褒奖。[1]由此，我们也足可领悟，艺术原本在为艺术史学者完成几乎是至高无上的使命——"为人的心灵启开一种新的感官"——时具有何等重要的作用。确实，经温克尔曼这样杰出的艺术史学者之手笔，某些艺术原本不仅抖落了由于时间而蒙受的有形与无形的尘封而重新引起人们的关注和热情，而且甚至成为了某一时期艺术心仪的理想范型。比如，他在著名的《古代艺术史》一书中描述罗马柏维尔宫中的阿波罗雕像[2] 时，其丰盈的感受就旨在让人如睹原作：

① See Walter Pater: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, p.114, Oxford University Press, 1986.

② 此作后经发现是公元前2世纪时根据公元前350年雕刻家罗凯斯(Llochais)的一座铜雕而仿作的。不过，这尊作品尽管不是古希腊雕塑的最高造诣的体现者，但其自身又不失为古代的优秀雕塑，且因温克尔曼的描述而驰名尤加。

“这个阿波罗超越着一切别的同类的造像，就像荷马的阿波罗远远超过了他以后一切诗歌所描写的那样。这雕像的躯体是超人类的壮丽，它的站相是它的伟大的标示。一个永恒的春光，像在幸福的乐园里一般装裹着这年华正盛的魅人的男性，无限的柔和抚摩着它的群肢体的构造。把你的精神踱进无形体美的王国里去，试图成为一个神样美的大自然的创造者，以便把超越大自然的美充塞你的精神！这里是没有丝毫的可朽灭的东西，更没有任何人类的贫乏所需求的东西。没有一筋一络炙热着和刺激着这躯体，而是一个天上来的精神气，像一条温煦的河流，倾泻在这躯体上，把它包围着。他用弓矢所追射的巨蟒皮东已被他赶上了，并且结果了它。他的庄严眼光从他高贵的满足状态里放射出来，似瞥向无限，远远地超出了他的胜利：轻蔑浮在他的双唇上，他心里感受的不快流露于他的鼻尖一直升上他的前额，但额上浮着静穆的和平，不受干扰。他的眼睛却饱含着甜蜜，就像那些环绕着他，渴望拥抱他的司艺女神们……”[①] 毫不夸张地说，温克尔曼的笔写活了一尊古代的雕像，而其本人的具体体验也成为令艺术史学者羡慕的对象。正是艺术原本，给了他如此飘然欲仙的至高享受：“在观赏这艺术奇迹时我忘掉了一切别的事物，我自己采取了一个高尚的站相，使我能够用庄严来观赏它。我的胸部因敬爱而扩张起来，高昂起来，像我因感受到预言的精神而高涨时那样，我感觉我神驰黛诺斯（Delas）而进入留西（Lycich）圣林[②]，这是阿波罗曾经光临过的地方：因我的形象好似获得了生

---

①③ 中译采自《宗白华美学文学译文集》，第5-6页，北京大学出版社，1982年。

② 黛诺斯圣林系希腊爱琴海中的一小岛，传说中是阿波罗神迹的圣地。

命和活动像比格玛琳(Pygmalion)的美那样。怎样才能摹绘它和描述它呀！艺术自身须指引我和教导我的手，让我在这里起草的图样，将来能把它圆满完成。我把这个形象所赐予我的概念奉献于它的脚下，就像那些渴望把花环戴上神们头顶上的人，能仰望而不能攀达。”[①]温克尔曼早年曾学过神学，但这种仙气盎然的体会则恐怕全赖于他本人对艺术原本的亲验。对他来说，去罗马这座充满艺术品瑰宝的神圣之城，哪怕是一路行乞也可在所不惜(后来他在那里留连忘返，竟盘桓了十二年之久！)；同样，对后来的歌德来说，罗马也是不可抵抗其诱惑力的去处。他曾被温克尔曼对古代艺术的痴迷而深深地感动。因而，当他也终于到了罗马时，他面对古典的艺术创造物，画了整整一年的素描！[①]可以说，没有一个艺术史学者不向往对艺术原本的亲炙和体会。

当然，即使在摄影复制品被大量采用之前，人们对艺术作品的感知也并不总是具有第一手的性质，但不管怎么样，对原本的准确印象是艺术史学者最为基本的任务。否则，任何进一步的阐释、读解和发挥都会凌虚蹈空或者不着边际。恰恰在这一点上，复本最让人靠不住，即使是训练有素的学者也有失足之虞。比如歌德曾如此感慨过：

> 当我第一次去看斯特拉斯堡大教堂时，我的脑子里充斥了有关高尚趣味的笼统概念。由于道听途说，我崇尚的是团块的和谐，形体的纯正，而且我是哥特式装饰的那种混乱任意状态的死敌。在‘哥特式’名下，就如词书的条目一样，我将所有能想到的同义的误解之词都列上去了，诸

① See Walter Pater: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, p. 121.

如暧昧、紊乱、不自然、繁缛、杂拌……我面对这一建筑时却产生了意想不到的感触，我的内心被一种具有伟大表现力的整体所占据，它由上千个和谐的细部组成，尽管无法确认和解释，却可以品味与享受。①

在这里，原作（建筑本身）所起的作用是显而易见的。任何先验之见都可能在确证原作时一一瓦解。又如，美国学者沙默（Simon Schama）所著《富者的尴尬：黄金时期荷兰文化的阐释》一书，是学界公认的优秀著述。此书站在文化史的立场上对荷兰绘画作了别开生面的深刻剖析，问世后不久就被其他艺术史学者频频引用。但是，在作者谈及画家莫尔耐（Jan Miense Molenaer）的一组描述日常生活中的五种感觉（即视觉、听觉、嗅觉、触觉和味觉）的画作时，他却下意识地作出了如下的误读：这组画充满了喜剧性的喧闹色彩，不过不无粗鄙，譬如在《触觉》一画中一个放下马裤以示臣服的丈夫正被使劲挥舞一只木底鞋的妻子狠揍。②这深想起来委实是一种匪夷所思的阐释。为什么"臣服"要和"放下马裤"联系在一起？为什么妻子要狠狠地揍自己的丈夫？而且，"触觉"的主题通过用木底鞋狠击人的头部的方式来表现，是否也太过火了一点？其实，这些问题只要作者事先确实看过莫尔耐的原作就完全有可能避免的。正如对荷兰艺术史很有发言权的英国专家纳什（John Nash）跟笔者讨论时所提示的那样，如果沙默能够亲眼看一下原本的话就不难发现和辨明，所谓的"马裤"

---

① See Rudolf Arnheim: *New Essays on the Psychology of Art*, p.297, University of California Press, 1986.

② See Simon Schama: *The Embarrassment of Riches: An Introduction of Dutch Culture in the Golden Age*, p.401, London, 1987.

其实是画中妻子的裙子，而一个作为丈夫的男子敢在公众场合把手伸入妻子的裙下，才是“不无粗鄙”的“触觉”主题，也理应招来其妻一阵木底鞋的猛击！在这里，可以想见，即使是对作品的细部的认知也是十分关键的。显然，较诸复本（如照片），艺术原本更能把研究者引向正确无误的阐释。所以，颇有艺术史素养的斯坦达尔（旧译“司汤达”）曾经告诫道：“在旅行时买下那些绘画的印制品是不妙的。这些印制品很快会变成唯一的印象而毁掉真实的印象，”因而，一定要让复制品不致于充塞艺术史学者的想象空间。[①]与此同时，确实有某些艺术作品是非亲睹原作不可的，否则无以得到对作品的真正印象。比如要研究西方绘画史上的斜象（anamorphosis）[②] 现象，就很难忽略掉德国画家小荷尔拜因（Han Holbein）所作的《使节》。这幅作品现藏于英国国家美术馆，正下方有一个古怪的、被拉长了的浅紫色的“飞行物”。如果观者靠近画并且在其左侧蹲下来向上看，画中的不明“飞行物”就会变成一具头颅——这是当时流行的“mememto mori”（死的警示）的象征；相传由安东尼斯（Cornelis Anthonisz）所作的《爱德华六世》（1546 年，英国肖像美术馆）也非要从画作的右侧看才能得到肖像的正确印象。斜象不仅在十六七世纪时有最为突出的表现，而且事实上在更为早期的艺术中也是不能回避的普遍问题，因为无论是绘画还是雕塑如果其位置偏高，就不能不施以类似斜象的技术处理。古希腊的柏拉图在谈论似是而非的诡辩论时就早已提到了这一

① See Max J. Friedländer: Reminiscences and Reflection, p. 33, Greenwich, 1969.

② 画面中一种独特的透视处理：从正常的视角（如正面）看，画中的图像呈现为畸形。但是，若选定特殊角度或窥视孔，观者则可以矫正原先畸变的图像，使之重归常态。



图 12. 莫尔耐《触觉》(1637 年)藏海牙莫里斯宫

点。当然,斜象还是比较特殊的例子。然而,原本对艺术史研究的意义无疑总是首要的、第一位的。黑格尔对东方的艺术似乎颇有看轻的成见,而这只能从他没有什么相关的原本亲验的方面来解释。

自然,要始终以那种对艺术原本的把握作为艺术史研究的一种先决条件,毕竟是相当理想化的设定。即使是温克尔曼最后也未能亲身到希腊去看一看"古代艺术"最伟大的本源及其无比迷人的风采。与此同时,就像资深的艺术史学者帕诺夫斯基所谈到过的那样,表述艺术史观的最佳方式是不去图解它(not to illustrate it)。在现代的摄影技术问世与普及化之前,尽管一些艺术杰作也通过版画印制而得以流布,但是绝大多数的艺术论著还是不予图解的,这是为了在本质上更为自由地运用话语手段去讨

论艺术史的诸种问题。[1]法国学者马尔罗(André Malraux)则更为详尽地强调复本(如摄影复制品)对艺术史研究的重要作用。在其著名的《没有围墙的博物馆》一书中,马尔罗指出,通过摄影技术而制作出来的艺术品复本不仅不可太看轻,而且对我们的艺术史知识的形成已显示出极为独特的作用。这种复本的大量印行意味着我们不再被局限于特定博物馆中的具体所见、手摹心记式的积累或者每必躬亲的种种游历,等等。事实上,正是摄影所提供的艺术复本使我们真正进入或接近了"艺术的世界"或"世界的艺术"。无论是公共的展览还是私家的秘藏尽可方便地借助于摄影复制品而悉收眼底。也正是由于这类复本,我们才能把不同收藏场合中的艺术图像放在一起加以比较和剖析,从而塑造和扩充我们的艺术史知识。通过摄影,我们对卢浮宫的某一作品与马德里的普拉多博物馆的另一作品的参证,成了相当便利的事情,比较的广度也随之上升。这就极大地有助于艺术史学者重新评估不同的艺术家或者艺术的不同时期。此外,与以往的图说(ekphrasis)倾向不同,对作品本身的视觉分析在现代形态的艺术史研究中已变得越来越占主流地位。[2]在这中间,摄影复制品也将起到相当的作用。

不过,我们一方面固然要看到摄影构成的艺术复本对于拓宽我们的艺术史知识面和艺术史的价值观所起的重要作用,另一方面也需要进一步地辨明这类复本所包含的负面性。在后一方面,本雅明(Walter Benjamin)的评断无疑是最显锋芒的。

---

① See John Varriano: Foreword, in *Art History's History* , by Vernon Hyde Minor, New Jersey, 1994.

② See David Carrier: Ekphrasis and Interpretation: The Creation of Modern Art History, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, 1991.

他在《机械复制时代的艺术作品》中一针见血地挑明：面对摄影复制品，艺术原本不再能够保持传统意义上的特定价值和权威性。按照本雅明的理解，摄影使所有种类的艺术作品都可进行机械的复制。而这种复制在过去只是用于诸如青铜件浇铸和木刻而已。[①] 他还认为，虽然摄影几乎能复制一切，却无以还原艺术原本在特定历史时空中的“在场”(presence)。艺术存世的价值又何尝不有赖于其自身的“在场”及其持续性。问题就在于，复本及其流布所要挪改或悄然抹灭的恰恰就是这一“在场”及其持续性，也即不能使艺术的整全价值最大限度地在原本及其有关的联系上体现出来。英国学者约翰·伯杰在与人合著的《视看的诸种方式》一书中也说得很是明白：“每一幅画的独特所在曾经是它所处的场所的独特所在的一部分。某些时候画是可以移动的。但是，它绝不可能同时在两个地方被人观看，”然而，摄影却恰恰使之成为可能。所以，“当摄影机复制了一幅画，它就毁了其图像的独特所在。由此，其意义也随之改变。或者更确切地说，其意义被多重化或离散成了很多种意义。”[②] 不消说，复本隐含着一种与艺术史的研究宗旨即追究一切历史性的意义相抵触的负面性。

正是由于在艺术的原本和复本之间存在着微妙的差异，更多的艺术史学者开始反思一系列相关的问题。有一种较为普遍的看法是，在摄影之前艺术史家所采用的复制品(如刻制的插图)，其负面性相对来说并不大。因为，这类复本较诸摄影复

① 其实，本雅明在这里混淆了通过摄影而得到的艺术复本与木刻的印制品之间的差别，后者并不是艺术复本而是原本本身之一。

② John Berger: *Ways of Seeing*, p. 19, London, 1972.

制品，远不是对艺术原本的准确复现，也无以企及原本所具有的那种艺术魅力（比如写实的错觉效果）。因此，它很难令人有一种它可取原本而代之的印象。事实上，就像兰伯特（Susan Lambert）在《成倍的图像》一书中所指出的那样，在摄影未问世的时候，绝大多数的复本都不刻意追求准确无爽的复制，而相反是使绘画原作的构成适应刻制与印制的要求，因而变通或改动是并不鲜见的。这样，复本充其量只是给人一种大概的轮廓而已，而不奢望什么有效而又准确的信息。在某种意义上说，这类复本是让人在颇有憾意的情况下继续保持甚至强化亲睹原作的冲动。然而，摄影复制品的情况要复杂得多。萨维多夫（Barbara E. Savedoff）分析过，单纯地注意图像导致了马尔罗对摄影复制品功能的过分玫瑰色的观感。因为，这种复本把人们引向“艺术的世界”或“世界的艺术”时实际上只具有局部性的意义，也就是说，它仅仅把人们带向可以称之为图像的东西而不是整全意义上的艺术本身。与此同时，艺术史学者的不幸就在于冥冥之中让摄影复制品规约了具体的研究方面——比如，有人确实逐渐地习惯于用摄影复制品中的图像去寻找和辨认艺术原本，而不是相反。一旦艺术作品被等同于通过摄影可以转换的东西，任何研究的反历史性或空洞就自不待言了。[①]既然我们多多少少地警觉到了摄影复制品或许已在无可逆料地改变着人们对艺术作品的知觉方式，那么就不能不讨论这种复本为什么会使我们对艺术原本的独特价值的欣赏与探究变得困难起来。

确实，很少有人自觉地意识到，一旦艺术复本不仅仅在很大

① See Barbara E. Savedoff: Looking at Art Through Photographs, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer 1993.

程度上决定着我们了解年代久远或者难以趋近的作品的方式，而且还调制着我们对广义的艺术史的观念时，它就可能在我们的心理上化成“范式体验”的一个部分。换言之，这种体验成为我们进一步体验的某种“套式”。如前所及，摄影复制品甚至在影响人们的第一手的鉴赏经验：如果是先熟悉摄影中的图像，那么它就可能规约人们面对原作时的所见以及由此而形成的记忆。这是相当潜隐的套式化作用，但确实不无恼人之处。兰伯特就此作过较为中肯的描述：“或许只是在潜意识中，对于原作的反应会由于对图像是如何吻合于我们在复制品中的所见的种种考虑而有所削弱。搜寻期待的东西却取代了发现的作用。”[①]也就是说，我们所能看到的或者寻视的，或许不过是复制品引导我们所期望的东西！退一步说，由于对摄影复制品的熟知，我们在观看艺术原本时会去寻找与审视复本中所无以传达的因素，那么实际的所见也还是同一种不必要的比较（与复本的比较）交织在一起。如今，摄影复制品已颇有些无所不在。最糟糕的命运当推肖像画作品了，因为人们似乎已经越来越习惯于“此画画得如照片般的逼真”之类的反应。其实正是在这里，我们不仅认同了两种相异事物间的某种“类似”，而且还把对摄影的惯例化经验（包括透视、构图与色彩等）作为一种几乎直觉化了的标准来衡量肖像画艺术了。这诚然是耐人寻味的事实。

马尔罗曾在另一本著作《沉默的声音》中提及摄影复制品对艺术史研究的消极意义，他认为，由于早期的摄影复制品不是彩色的，对艺术原作（比如拜占庭绘画）的正确把握就打了折扣。令人很自然会有素描感的黑白复制品淹没了拜占庭艺术

① Susan Lambert. *The Image Multiplied*, p. 16, New York, 1987.

通过用色而表现出来的诸种新意，也确实曾使人得出诸如拜占庭艺术是"重复和静止的"不公正看法。不过，马尔罗想以此例证彩色摄影复制品的出现将会改观这种情况，即不再将绘画还原为黑白图像从而导致对整整一个时期的艺术的歪曲和误认。其实，与黑白摄影复制品相仿，彩色的复本也有可能引发出潜含种种局限的认识，因为从根本上说，它也不能原原本本地表示出原作的所有重要品性。为避免单凭彩色复制品而引出不合艺术史实际现象的诸种错误结论，有些艺术史学者表现了极为慎重的态度。著名的英国艺术史家温德(Edgar Wind)五十年代在牛津大学教授艺术史时，甚至拒绝使用彩色幻灯片。他的切身体会是："一幅提香、韦罗内塞或雷诺阿作品的最佳黑白复制品，可以比作是钢琴对管弦乐的谨慎改编，而彩色复制品……则像是被还原的管弦，但是其中所有的乐器都走了调。"[①]这是颇有道理的。在摄影复制品中，有的对原本的偏差明显些，有的则不怎么明显，但应令人警觉的是，往往是那些偏差不甚明显的复制品更可能构成艺术史研究中的障碍，甚至是相当实质性的障碍。萨维多夫相当尖锐地认为："仅仅承认复制性的偏差并不有助于我们修正我们对艺术所产生的不正确的印象。"[②]原因是显而易见的，以概念修正人们从具象认知中所形成的印象，是相当困难和缓慢的过程，甚至不可能产生彻底意义上的改变。因此，正视艺术原本和摄影复制品之间的不相容性远不是小事一桩。

在萨维多夫看来，通过摄影所获得的艺术复本与其原本之

① Edgar Wind: *Art and Anarchy*, p. 165f, London, 1963.

② Barbara E. Savedoff: Looking at Art Through Photographs.

间至少有八个方面是不尽相同的：

首先，是色彩。摄影复制品不管采用什么样的技术手段，都不可能悉无所遗地重现原本上的色彩面貌。两者的差异几乎势在必然：摄影复制品至多只能从某一特殊的角度和光照条件下反映原本上的色彩特征。然而，对某些原作的色彩观照却可以利用不同的角度和光照条件从而得到丰富得多的色彩感受。举例来说，在祭坛画中，金色是一种颇为特殊的用色，可是一经摄影的复制，其原来的闪烁不定的特点就差不多荡然无存了。再如曾经对极少主义画派产生过很大影响的美国画家莱因哈特(Ad Reinhardt)的“单色画”，其中有非常细微的色彩变化。当注视其黑色调的绘画作品时，我们可以注意到不同明暗的黑方块会一一浮现出来。当然，在不同角度和光照条件下看出这些画作中的色泽变化，实际上并非易事，但是，这又恰恰是对莱因哈特原作的重要体验的一部分。遗憾的是摄影复制品极难充分地反映出这样微妙变易的色彩特点。同样，如果要研究哥特式大教堂中彩色玻璃镶嵌画，复制品就显得尤为不足参考。那种在不同光照条件下所体现的色彩上的迷人变化，正是大量的具有宗教题材性质的镶嵌画主题的一种寄托。因而，有关艺术作品色彩的视觉分析，就要尽可能地建立在对原本的细致观察之上，这是再强调也不会过分的。迪特曼(L. Dittmann)对绘画色彩的研究令同行称道，而他对法国画家米勒的名作《拾穗者》一画的色彩描述显然不可能通过第二手的经验而达到如此精到的地步：“《拾穗者》一画……被一种带有褐色和暗紫色底彩的柔和光亮所主宰。天空似乎染成了淡淡的紫色，好像是画中两种最夺人眼目的色彩的融合：弯着腰的农妇头巾上的极单调的灰蓝色与紫铜色。光线聚合于画正中人物白袖上

有一种‘被过滤的’效果。这些非常节制的用色(似与旨在不朽的形式相矛盾)遵循着一种步步紧趋的次序:画中央的人物是淡色调的,其四周则是紫铜色、褐色与明亮的洋红色;右侧站立的人物是变化细致入微的灰色调:银白的蓝灰色、鸽灰色和碧青灰色等。色彩的界限如此不明显,就很容易产生种种互感效果,使得不明确的色调化成了‘共鸣色’。所以,中远的田野所带的不甚确定的、闪烁的紫色调在后面的人物灰调子的衬托下蒙上了一种柔和的粉红—紫色调,这又与偏暗的前景相呼应。”[①]同样,要研究修拉的名画《大碗岛》的色彩效果,对原本的把握也是极其关键的,否则那些类似漩涡所聚汇起来的小色点之间的相互作用(比如青草上表现太阳微妙运动的桔色)就难以引起足够的关注。有经验的研究者甚至还提醒道:不以艺术原本为基准所作的色彩研究甚至会引申出截然不同的结论,使人无所适从。例如,约翰逊(Lee Johnson)在论述德拉克罗瓦的名画《自由引导人民》时,看到了一种趋向于席里柯早期用色的回归,而海尔德(Jutta Held)却在德拉克罗瓦的“互补色”中注意到了一种有异于席里柯对明暗的强调的东西。[②]值得一提的还有,艺术家本人对自己作品的色彩描述也往往很难代替研究者对特定原作的直接观察。换言之,用这类描述加上对复制品的认知还远远不及对原本的亲验。一方面言词无以复现色彩之妙,另一方面艺术家的文字表达也与视觉传达有种种距离,例如,马蒂斯于1908年至1947年间所写的文字,较诸他的画,显

---

① See: *Art Bulletin*, p. 521, December, 1990.

② See John Gage: Color in Western Art: An Issue? note 28, *Art Bulletin*, December 1990.

得颇为贫乏，其中的有关色彩的分析也未必比别人更有价值；蒙德里安在1917年到1944年所写的文字似乎更不足参证。除此之外，在实际研究中也不难发现，由于艺术原作较诸复制品即使在色彩这一方面上也丰富得多，因而对原本中的色彩的认识就可能很难一蹴而就，特别是在色彩与其它问题联系在一起时，它有时就更需有一个特定的认识发展过程。这种过程在对复制品的把握中是难以发生和展开的。德国学者霍普(Gisela Hopp)于六十年代晚期所作的关于马奈的研究中指出，没有研究者对马奈主要画作中的鲜绿色产生过足够的重视(如《阳台》一画中弥满整个作品而又不无沉闷感的绿色)。一直到八十年代，当马奈的作品分别于纽约和巴黎展出时，才有研究者如弗朗索瓦·卡尚(Francoise Cachin)开始面对这绿色中的"狂热"。霍普曾指出，在马奈作于1882年的名作《福列—白热尔酒吧》一画中，吧台右边盛着绿色苦艾酒的球根状的瓶子与旁边"热烈的桔色"构成了一种对比，在画面上衬托出一种紧张和刺激的气氛。然而，有意思的是，卡尚却认为该瓶子里所装的压根儿就不是什么绿色的苦艾酒，而是一种颇有味的薄荷甜酒。换一句话说，在卡尚看来，霍普对马奈笔下绿色的象征义的穷追不舍似乎过了点头……[1]总之，原本的色彩并不是一种可以质样无改地复制出来的物理事实，相反，其独特的构成尚需要不断深化的知觉和理解来把握。

其次，在画面上。不难发现，在复制品中，比如油彩的肌理和质量感就变成了平滑的、似是而非的东西或是像闪色的屏面。不仅仅是色彩以及空间效果等大为逊色，而且也很难让人

---

① See John Gage: Color in Western Art: An Issue? Art Bulletin, December 1990.

了解一幅绘画作品是如何构成的。在英国画家培根的作品中，画面的肌理特点往往和摄影复制品的面目完全相反。两者的差异显得非常扎眼。复制品对原作的本真面貌的改变，同样也会使人形成虚幻的和不切实际的印象与评价。笔者曾经对英国风景画大师康斯坦布尔的名画《威文荷公园》有极为特殊的体会，这不仅仅因为贡布里希在其名著《艺术与幻觉》中一开始时就提到了它，而且也因为笔者曾亲临实地细细品味过威文荷公园这一名胜本身。然而，不断加深笔者对此画的敬意的还有各种各样几乎随处可见的复制品：明信片、旅游手册封面和插图以及有限版印刷品等。但是，英国同行却屡屡提醒我，不必把这幅画看得太重，因为它委实算不上康斯坦布尔画笔下的最值称道的翘楚之作。尽管笔者当时还未亲睹过《威文荷公园》的原本，但是似乎又情不自禁地怀疑英国同行是否故出惊人之语。直到后来有幸去美国国家美术馆(华盛顿哥伦比亚特区)站在康斯坦布尔的这幅原画面前，心中的那份难以去除的怀疑才得以消释。因为，那些在复制品上被掩去的有点类似习作的笔触(以及十分令人遗憾的无数裂缝)在康斯坦布尔的其它重要作品中是不多见的。原作与复制品的差异确实太惊人了。由此，我们也可以理解，在摄影复制品里无论是对原作的精华还是对瑕疵的模糊、淡化与消蚀等，都有碍于恰如其分的艺术史的分析和判断。在任何时候，复本所提供的画面信息仅仅只是艺术存在形态的第二义，它是有限的甚至完全不可靠。这无疑也是由“原稿性的”(autographic)视觉艺术的特性所决定的。

第三，在尺寸上。在绝大多数情况下，摄影复制品往往不及原作所具有的尺寸特点。尽管尺寸的要求并不是艺术魅力的决定因素，但是它又确实和作品感召力有相当直接的关联。

在通常的条件下，作品的尺寸越大，其所能达到的力度也越有实现的依托。不少形象众多的历史画刻意透现场面的宏大撼人，但在尺寸有限的摄影复制品里就捉襟见肘、难显大器了。即使是不重宏伟效果的作品（比如十八世纪法国画家布歇的油画），也同尺寸有非同一般的关系。譬如，现在收藏于伦敦华莱士收藏馆（Wallace Collection）的布歇的几幅巨作，虽然它们未必有特别深刻的内涵，但是其罗可可的风格所渲染的轻柔、浮华与愉悦的气氛无疑是和画作的硕大尺寸有直接的联系的。有体会的研究者指出，要研究布歇，华莱士收藏馆是一极佳的去处，因为其中的那些巨幅画作所传达的特殊精神气息无疑是布歇最高艺术才情的有力体现。尺寸的意义在古典作品中如此，在现代的作品里亦然。美国抽象表现派中的重要人物纽曼（Barnett Newman）由于竭力想使自身从强大的欧洲文化体系的从属性地位中解脱出来，特别偏爱大的尺幅。在他的作品中，宽阔的淡色底被独出心裁地分出许多狭窄的垂直色带，这曾启示了许多别的画家。但是，一旦他的作品变为教科书开本大小的摄影复制品时，不仅令人感到乏味之至，而且也显得特别的微不足道。同样，像毕加索的名作《格尔尼卡》，一旦它被印成书中的插图，就把其原先通过巨大尺寸（349.5 厘米 × 776.6 厘米）所表达的独有的视觉震撼效果淡化到了无以复加的地步。诸如此类的例子恐怕是不胜枚举的。

第四，在作品实体的呈现形态上。在摄影复制品中自然没有了雕塑的三维的形态特征，而即使是平面化的绘画一经复制也走了样。那些通过自身的特定尺寸、形态和多层画面等特点而呈现特殊意味的绘画作品（如一些宗教题材的祭坛画）在复制品中就变得很单薄了。其实，纯粹的架上画也是如此。有人

把弗米尔(Jan Vermeer)的油画复制到同样尺寸大小,却仍有使人产生内在图像不得其所的联想,感受结果不免有所缺失。人们可以通过摄影复制品读解作品中的叙事内容(尤其是再现性的写实作品的内容),但是却难以因此而达到对作品形式本性的恰切了解(比如水彩画和油画,它们在复制品中与其说拉开了相互间的距离,不如说悄悄靠拢了)。如果要研究特定时期的"油画性"或者比较德拉克罗瓦和哈尔斯的"笔性",那么复制品就太权宜甚至完全不足为凭了。兴许可以作这样一种矫枉过正的强调:作品愈是出色,它在复制中所丧失的东西就愈多。

第五,在边框上。这是一种细想起来多少让人会惊讶的一致性:几乎所有摄影复制品都不约而同地省略掉画作四周的边框。这种仿佛惯例化的做法到底源自何种考虑还颇费思量。但是,边框虽然远非画面本身重要,它却未必总是周边性的而无需深文周纳。当人们对一种不把边框包括在内的复制品同包括了边框的复制品之间的差异变得不甚自觉抑或无所谓时,这是否就意味着人们对艺术原本与复本的形式性差别的把握早已变得松动了,并且无意地滋长了一种对复制品的过分依赖呢?当然,即使是把边框复制在内也是同原作有距离的。[①]

第六,在周边的平面功能上。在大多数情况下,除了对作品原有框架的忽略不计之外,摄影复制品还往往无以顾及边框以外的平面(如墙)的特定功能。按照一般的理解,特定的墙面也应视作架上画的一种衬托物,它可能是构成图-底关系中的底子(比如反向性的空白)。可是,在复制品中画与四周平面的特殊关系却被取消了。不消说,那些和特定建筑结构契合在一

① 有关边框问题,下详。

起的作品一经复制就更显贫乏，甚至直接影响我们的理解。[①]

第七，在观看的具体方式上。面对摄影复制品我们的视线方向往往是采取下行的方式，而不像观看原作那样或是平视或是仰观。观看时视线方向上的这种变化并不是无关紧要的，它不仅仅影响了对原作中的透视关系的恰切理解。而且还改变了画中的图像对观者的影响方式。譬如，在大量的肖像名作中，人物形象由于俯视观者而仿佛更有一种优势感或者矜持的意味。在安格尔的名作《首任领事波拿巴》一画之中，为了使内中人物形象居高临下的姿态显得更加突出，画家甚至不惜把其中的地板画得略微后翘，因而观者在看画时很难感觉到是被邀请分享和认同人物形象的视点，后者事实上已有一种把观者支开的视觉动力。[②]恰恰是这种饶有兴味的东西在摄影复制品中被频频地颠倒：不是人物形象显示出作者意欲表现和强调的那份高高在上的权威性，而是观者在下行的视线中领略到了优越感。这同原作的效果是矛盾的。与此同时，摄影复制品也改变了一些现代作品所刻意追求的那种具有方向感的力度特点。例如在抽象表现派画家莫里斯·路易斯(Merris Louis)的作品中，那些往上方向的色滴所传达的强烈的不安定感一经复制就丧失泰半；而波洛克的色滴也会在复制品中削弱了那种仿佛要摆脱地心引力的爆发式的视觉效果。

最后，是在观看的距离上。面对摄影复制品我们往往无以或不必调整自身与画作之间的距离，我们就像阅读书籍那样应

---

① 这里牵涉到艺术作品的原位性，下详。

② See Norman Bryson: *Tradition and Desire*: *From David to Delacroix*, pp. 102 - 109, pp. 3 - 6, Cambridge University Press, 1984.

对复制品。然而，正是因为这样，我们就无法像艺术心理学家艾伦·温诺(Ellen Winner)所描述的那样去感受绘画的奥秘：在康斯坦布尔的《威文荷公园》这一油画作品前，假若“你离开此画两英寸来观赏的话，那么你所看到的是覆盖着不同颜料的平面，然后退后几步再看，这个多彩的平面则变成了一个三维空间的窗口，而不再是扁平的油彩斑块，你看到的是位于画面深处的立体的表现对象，”同时，“不但看到了作品所描绘的三维性的风景，而且还可领悟到作品所表达的引人沉思的宁静安谧的情调。”[①] 不难体会，唯有原作才有可能让观者最为充分地领略或寻见绘画作品的视觉效应同那种使这类效应得以实现的画面本身之间的距离张力。这一张力正是物理事实和心理事件的成功融合和舒展。倘若我们无以在摄影复制品中感受到各种对象的鲜明轮廓线如何化为混融的色块，或者肌理密集的画面如何变成有深度感的特定空间，那么毫无疑义我们对诸如委拉斯凯兹、莫奈和塞尚之类画家的理解就会有不小的偏差，而这一切仅仅是因为观看距离上的一种变化。[②]

实际上，艺术原本与摄影复制品之间的差异远不止于此。一方面是复本缺失了原作中许多重要的“物性”(这种“物性”恰恰是美学家海德格尔所看轻的)，比如我们所遗憾的是：面对艺术原作我们所能占有的众多注视点以及舒张自如的扫视，在复制品中却很难得到，也难以尽兴。另一方面，摄影也会因为尺寸的选定、片断的选取放大以及用光等主观因素而几乎凭空地

---

① Ellen Winner: *Invented Worlds*: *Psychology of Arts*, p. 81, Harvard University Press, 1982。

② See Barbara E. Savedoff: Looking at Art Through Photographs.

加添了某些在原本中所没有的因素。所以，艺术史学者应当意识到："摄影绝非中性的文件。它毕竟要求一种复杂的化学和光学的处理过程，而这在任何一个阶段(包括洗印)都受制于明显的操纵。"①因而，不能不对复制品的使用采取慎之又慎的态度。与其它研究艺术的学科不同，艺术史不仅仅是要把握作品的构图、风格之类的东西，而且还关注作品本真的一切方面。正是在这一点上，艺术史的作品观显现了特殊的图谱。

二、合为一体的画面与框架

如前所及，"框架"甚至应该成为解构一种颇为流行的艺术作品观念的重要思想支点。框架未必仅仅因为自身而显得非同小可，而更由于它与特定画面的特定联系而不容看轻。② 在某种意义上说，无框架即无绘画。在《古典艺术》一书里，沃尔夫林强调道："作品中没有任何东西能够搬动或修改……其中的思想也是如此。"这就是说，一旦艺术家将其创作思维自觉或不自觉地延伸到了作品周边的框架上，那么无视框架的存在等于是在歪曲原作！事实上，像夏皮罗这样的艺术史学者已经提过，框架具有显而易见的语义价值。但是，正像帕奎(Nycole Paquin)所忧虑的那样，艺术史学者还是大多不提框架的意义，

---

① See E. Bake at al: *Object, Image, Inquiry: The Art Historian at Work*, p. 11, Paul Getty Trust, 1988.

② 这如同雕像与基座的关系，后者未必有特殊的意义。但是，即使是像安德列(De Andrea)所惯用和偏爱的素白色的基座也是"语义"颇为丰富的载体：人体(尤其是美的人体)形象应该既是芬芳的又是庄重的；这是把形象具现化和圣洁化的最后一笔。至于文艺复兴时期的班迪内利(Baccio Bandinelli)的雕塑作品，如《尼科迪默斯支撑着死去的耶稣》(1559年)的基座上的两处文字，更是不容忽视的意义对象了。

即使偶尔提及也仅仅是当作一种趣味问题来看待。对绘画的真实边界或轻描淡写、或干脆视而不见，追究起来，是同一种漫长的人文主义传统有关的。在这一传统中，艺术是非物质化了的存在，如此才能凸现新柏拉图主义式的描绘思想。然而，框架恰是物质化的，现在将之作为对绘画作用的视觉理解的一把钥匙，显然不无激进的意味。①

在我们看来，解构主义者把框架（而非画面）看作解构的起始点，并不是小题大作。勒本斯特因指出，首先，某些特定框架本身确实是难以与画面切割开来的，比如恩斯特（Max Ernst）作于 1920 年的《卷发的凯瑟琳娜》一画所用的新巴罗克风格的铸铁框架已经和画面融为一体了。令人遗憾和迷惑的是，此作的复制品却总是非要把这两者分开不可。

其次，即使不经艺术家本人亲手制作的框架也负有相当特殊的"语义"。普桑在画完《吗哪》后致信尚特罗（Chantelou），请后者为画面配置一种上楣镀有金色的边框，目的就在于驾驭观者的注视，使之集中于画面。

第三，在历史的层面上，我们还看到，对得体框架的特殊要求贯穿了整个西方绘画史。虽然像康德这样的美学家在《判断力批判》（第十四节）中把画框之类视作"虚饰"，全力论述所谓美的本身。但是，框架决不仅是起到保护、增色之类的作用而已。它的必要性还在于有意味地把画面与被摹仿的现实界划开来。德里达在其《绘画真理》一书中还进一步地认定，把框架

① See Nycole Paquin: The Frame as a Key to Visual Perception, in *Emerging Visions of the Aesthetic Process: Psychology, Semiology, and Philosophy*, ed. Gerald C. Cupchik et al, Cambridge University Press, 1992.

仅仅看作是图像的语义与造型的延伸是远远不够的，因为这依然忽略了图像与框架之间的复杂的交互作用。受此启发，更有学者提出框架的张力问题，甚至认为它本身就是一种独特的能指。在这里，大略地回顾一下艺术史有助于对框架的历史性含义及其特殊作用形成丰满的认识。在不同时期，对框架的要求是多种多样的。这种随着历史而变化的框架观念事实上又何尝不在反映框架的意义流动呢？十五世纪的阿尔贝蒂在其《论绘画》中从一个侧面提到了框架的天然本性。他写道："我先勾勒出一个我想在其中作画的长方形，它在我看来是一扇打开的窗口，透过这一窗口，我或许看到我所要画的事物"，而图像所占的面就似一片透明的玻璃……既然框架犹如窗口，它就自然有存留的必要。使人颇有兴味的是，把框架当作绘制对象而考虑在内，还曾特别明显地体现在壁画和手绘本的创作上。确实，框架曾是艺术家吸引观者的重要手段：世界是以框架这一窗口向人们洞开的，画即是世界的一部分。[①]换一种角度说，框架不但不是外加和附属性的，而且相反被整合到了再现的空间之中，使画作成为更为显在的能指系统。在此，框架（特别是在十六世纪以来的祭坛画里）实际上已变成绘画本身不可或缺的一个部分。不过，把画面与摹仿的现实区分开来固然是框架的重要作为，反之，把两者融合到一定程度有时也是通过框架来实现的。譬如，在巴罗克的再现作品中的边框即是如此，甚至这种融合的手法还颇有选择的余地。在一些天顶画、版画或手

---

① 有关"框架－窗口"的讨论可以引伸为一种很有深度的课题；参见戈特利布：《艺术中的窗口》(Carla Gottlieb: *The Window in Art*: *From the Window of God to the Vanity of Man*: *A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, Abaris Books, New York, 1981.

绘本上,框架所起的界分和融汇的作用是并行不悖的。在罗马耶稣天顶画(Gesù Ceiling)上,框架既是明确的又是越界的;界线的清晰可辨使升上天堂和落入地狱的人只是部分地迭合在一起,而相对的混融则可使耶稣能从天界进入仰视于他的凡界。在杰斯布莱希特斯(Gijsbrechts)和福特－布拉斯(Fort－Bras)的架上油画面前,人们则可能要重复宙克西斯式的错误,以为画的东西是实物本身而忍不住要伸手去摆弄。福特－布拉斯曾在屋子的一角置放了一幅使框架隐而不见并与背景融为一体的画,观者以为这是某件实物;而杰斯布莱希特斯则再现一种架上油画的背面,画家将之置于角落竟引得观者动手把它翻过来看一看到底是一幅什么样的画,结果,翻过来的一面才是真正的背面! 在这里,艺术家正是利用了人们对框架的习惯心理,反其道而行之,获得意想不到的效果。相似的例子还有坦普尔(Abrams van den Tempel)和巴彻列尔(Jean Jacques Bachelier),前者作于1672年的《园子里的两条狗》,其中的框架有三面围住画面,但下方却成了窗台,上面放着装有两只狗的篮子;后者1753年时画有《迷惑眼睛》,正如题目所示,也是把框架变为画面上再现性的一部分。具有浪漫主义色彩的作品(如半身晕映的画像、未完成的作品、引喻整体和向外开放的作品等)在框架上同古典的对比是相当明显的。确实,有时在布莱克、龙格或是弗里德里希的画作中,框架本身成了绘画与世界之间的中介而不是阻断两者之间的联通。以龙格的《夜莺授课》一画为例,其框架是对赤陶浅浮雕的摹拟。艺术家在给兄弟的一封信中谈到采用这种框架的具体用意:“我在画的底部画了一些风景。这是茂密的森林,一条溪流从其深处流出来。溪流处于背景上恰似树荫中流动的长笛之声。在浅浮雕

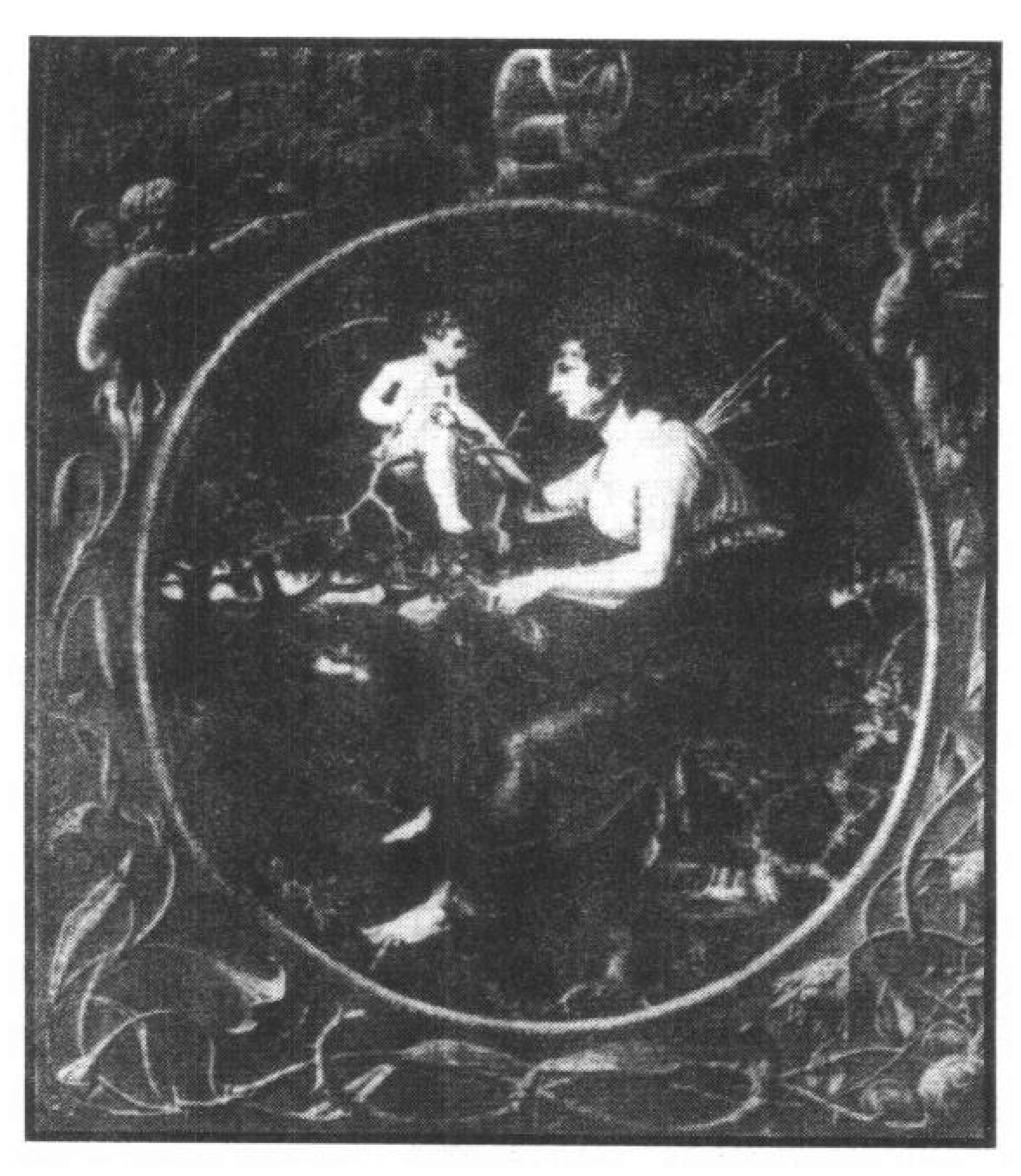


图 13. 龙格《夜莺授课》(年代不详)藏汉堡美术馆

的上方,再次出现带着里拉琴的爱神;一边是百合花精灵……另一边则是玫瑰花精灵……这样相同的东西在画中出现了三次,由于有别于画中的图像,它们具有一种抽象和象征的倾向。"[①]也就

---

① To Daniel Runge, 27 July 1802; *Hinterlassene Schrifen* 1840 – 1841, Vol. I, p. 223, New Edition, 1965.

是说，形似浅浮雕的框架通过对画面主图像的若即若离的作用完成了对整个作品主题的有力引发，既是集中的渲染又是开放的烘托。到了十九世纪末期，绘画与所有其它艺术及科学一样经历了深刻的变化，框架亦成为不少画家关注的一种问题。譬如，按照马奈的理解，框架之所以必不可少就在于“没有框架，绘画就丧失了百分之百的东西。”①马奈没有点明哪一种框架是断不可失的，但看一看印象主义画家的选择是能说明一些问题的。他们大多以白色或杂色的框架取代以往镀金的框架。这一变动本身不是对时尚的一种呼应，也不是形式上的小小招数，而恰恰是和印象主义画家们笔下的画面特点紧密相联的。因而，这一现象曾经引起当时有眼光的艺术批评家——如哈伊斯曼(Huysmans)、费内翁（Fénéon）和拉法格（Laforgue）等人——的高度重视。拉法格就入木三分地写道：“在他们的各种展览中，这些独立的画家用合乎理性又不无想象的精致画框取代了旧式镀金的框架，后者是专业学院派惯用的构架。日照下满目绿茵茵的风光、冬日小景、灯火耀眼且服饰五光十色的室内等，都要求不同类型的框架，而这只能由画家本人来提供，就如女性最知道该穿什么，施什么粉黛和该选什么墙纸配自己的闺房一样。”②金光闪耀的框架形式繁复有加，它们之所以被弃而不用，不只是因为透出一股矫揉造作的俗气，而且还由于耀眼的金色会破坏画面上由光的细微变化而形成的特定色调。据说，德加绝对容忍不了金色框架，而是像惠斯勒那样只用自己选中的特殊边框。在所有独立的画家中，大概修拉是最在乎

① See Antonin Proust: *Edouard Manet - Souvenirs*, p. 101, Paris, 1913.

② Jules Laforgue: *Selected Writings of Jules Laforgue*, p. 178, New York, 1956.

框架的结构效果了。他之所以这样，也是出诸一定的艺术追求，即实现其色彩—光学理论，达到一种完完全全的控制。由于画面上每一块色域都受到邻近色域的影响，框架的色泽就要考虑进去，否则会对距边框最近的画面造成破坏并渐渐地波及整个画面的艺术效果。起先，修拉是采用印象主义画家所偏爱的白色框架的，后来他用了有点彩风格的框架。1889 年后，修拉还注意在边架与画布之间加上一条边线作缓冲，以吸收浮雕框架的"阴影"。他也受过瓦格纳舞台创新的影响，逐步地以深色框架代替浅色的。因为，在剧院中灯光暗下来就是为了使灯光集中的舞台成为唯一的注意中心，绘画也要如此。作于 1844 年的名作《大碗岛的星期日》中，事后添加的边缘部分后来还是改了，因为邻边的画面受到了影响。另一幅名画《马戏团》的框架(以及假的框架)则都选用了蓝色，这一用色使作品以外的气氛变得轻松起来。总之，对并不具象的框架同画面以及作品以外的事物之间的交互使用的深深关注，确实构成了修拉创作思维的一个有机部分。与此同时，我们也应看到，框架在某种意义上还是一种历史性的印证。西涅克就曾说过，独立的画家们所用的白色框架本身即是被逐出官方沙龙展的一个充足理由。当时，不用镀金的边框既不合规范也不够高雅。曾经有人邀请德加参与一个展出，他对画家说："或许你会觉得我们所要求的框架……过于花哨了一点，但是绘画难道不是一种奢侈品吗?"德加的回答是："先生，你们的框架或可如此，但是，我们的框架却是那种绝对不可少的框架。"①此言再恰切不过地表达了艺术家对特定框架的理解态度。到了二十世纪，又有另一番景象。

---

① Ambrois Vollard: *En Ecoutant Cezzanne, Degas, Renoir*, p. 107, Paris, 1938.

先锋艺术家们热衷于推翻既定的一切（诸如绘画的定义、绘画的本质等等），框架自然也无以例外。对作品框架的干涉被理解成对以往的艺术乃至文化所赋予它的地位的颠覆，比如放弃画框曾一度是先锋艺术家反权威和秩序的一种标志。[①] 无疑，假如不存在原先传统的惯例性期待，先锋艺术家们放弃框架的作为是不会有什么意义和效果的。这正好说明了，放弃或疏远经典的框架，实际上正是以对框架的理会、在乎等为前提条件的。蒙德里安就曾在一封信里写道："就我所知，我是第一个把绘画从框架中解放出来的，而不是将之置于其中。我感到没有框架的图像要比有框架的好，而且配置框架会造成三维空间感，有一种深度的错觉。所以，我用普通木头做成框架，然后置画于其上，从而更有真实感。把图像和环境融合起来而形成的真实性是我走向抽象绘画以来所持的一种理想。"[②]去除边框或者削弱其作用的艺术家中还有马列维奇（Kasmir Malevich）、沃顿伯格－吉尔德瓦特（Friedrich Vordemberge－Gildewart）、恩杰尔斯（Pieter Engels）、巴克利（Stephen Buckley）和布拉格里奥（Pierre Buraglio）等。他们都曾把作品的框架当作一种具有核心意味的艺术问题。需要申言的是，正像勒本斯特因所概括的那样，"摆脱框架并不一定是这样一种迹象，即艺术作品已然丰富到了不需要框架的地步。因为，显然是华丽

---

① 参见〔德〕曼·科·希勒布雷希特：《现代派艺术心理》，第141－144页，上海文艺出版社，1989年。不过，饶有兴味的是，按照有些研究者的看法，现代派艺术家对框架的放弃，未必是背叛传统，因为恰恰是在有些样式（尤其是壁画）中，作品的构思须与建筑物结构角度、曲线走向等相呼应，所谓的"框架"已然是建筑物本身了。

② To James Johnson Sweeny, 1943; *The Museum of Modern Art Bulletin*, 13, No.4－5, pp.35－36, 1946.

的装裱透现它所饰之物的贫乏，对象就要剥离自身以显示出自足的特点”，而且“渐成学术课题的框架是否有可能（至少在一段时间里）不再是一个问题了呢？……事实上，人们只能以时时规定框架的事物为出发点”[①]。换言之，框架不仅不是一个静态的和微不足道的外围问题，它同样是一个我们尚未吃透的艺术史现象。[②]

三、相辅而行的标题与涵义

这是一个与“画面与框架”极为相似的问题。作品的标题仅仅只是一种外烁的、附属的标签还是内在于作品的有机部分（比如作为艺术家构思的组成因素），曾经是悬而未决的争执焦点，也确实使一些艺术家作出了颇为强调的反应。

在形式派的艺术理论家看来，任何越出了绘画框架之外的语词对于作品中视觉形象的把握与欣赏是几无干系的。持此论的最有代表性的人物当推罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔，他们均认定，标题的作用仅止于辨别对象过程中所用的标签而已，并非观者要予以关注的意义源。贝尔尽管也承认“每个艺术家都应为自己选择一个题目。他可以从自己最喜欢的任何东西中选择使它成为自己要表达的艺术感情的中心，作为他借以表达自己艺术感情的兴奋剂。但是我们必须牢记，那个所谓的中心问题（在绘画中常常是一幅画的主题），本身其实是一点也不重要的”[③]。因为，从根本上看，“艺术家

---

① See Jean－Claude Lebensztejn：Starting out From the Frame(Vignetts).

② 中国古典绘画尽管没有像西方艺术那样的框架问题，但是我们在多大程度上理解了譬如装裱的问题，实在还大有文章。

③ 〔英〕克莱夫·贝尔：《艺术》，第46页，中国文艺联合出版公司，1984年。

关心的是某事物本身而并不注重这些东西的名目。有些讲求实际的人发明了这些有用的标签，并将它们用于实际目的。糟糕的是，由于这些人习惯于认标签，就使他们有丧失感受能力的趋向……艺术家之所以为艺术家，就是他们根本不去关心标签而只注意某种能得到特殊感情的手段。换句话说，他们关注的这种东西恰恰是他们知觉到的作为目的的事物本身”[①]。当然，在艺术史上，人们的确可以找到艺术家轻视作品标题的现象，譬如维多利亚时期的许多画家就曾认为视觉艺术应涤净语词之累，他们觉得用了过多典故的题目实在与视觉艺术不相谐和。[②]但是，这并不意味着作品的标题可以忽略不计，相反，艺术家有感于西方传统的叙述意味过于浓重的标题所带来的“噪音”，正是对潜在的、更为恰如其分的标题的一种要求和期待。因此，与其说标题与作品之间的分离还不如说两者之间的共生更为符合艺术史上诸多艺术家的追求。

事实上，有关标题和作品涵义之间的内在关联的反思在当代的理论研究中得到了相当长足的发展。尽管在二十世纪对于标题的所谓“开放性”有太过的强调，也就是说，人们仿佛不再在意标题的确定性、限定性和可阐释性，反而更顺应有关标题的开放性、非确定性和非阐释性等观念，但是依然有学者对标题问题作了冷静而又深入的探究。J·费希(J. Fisher)在其《命题》的专文中指出，标题不仅不是所谓可有可无的“标签”，

---

① 《艺术》，第61—62页。

② See E.H. Gombrich: Image and Word in Twentieth - Century Art, *Word and Image*, No.3(1985), P.213.

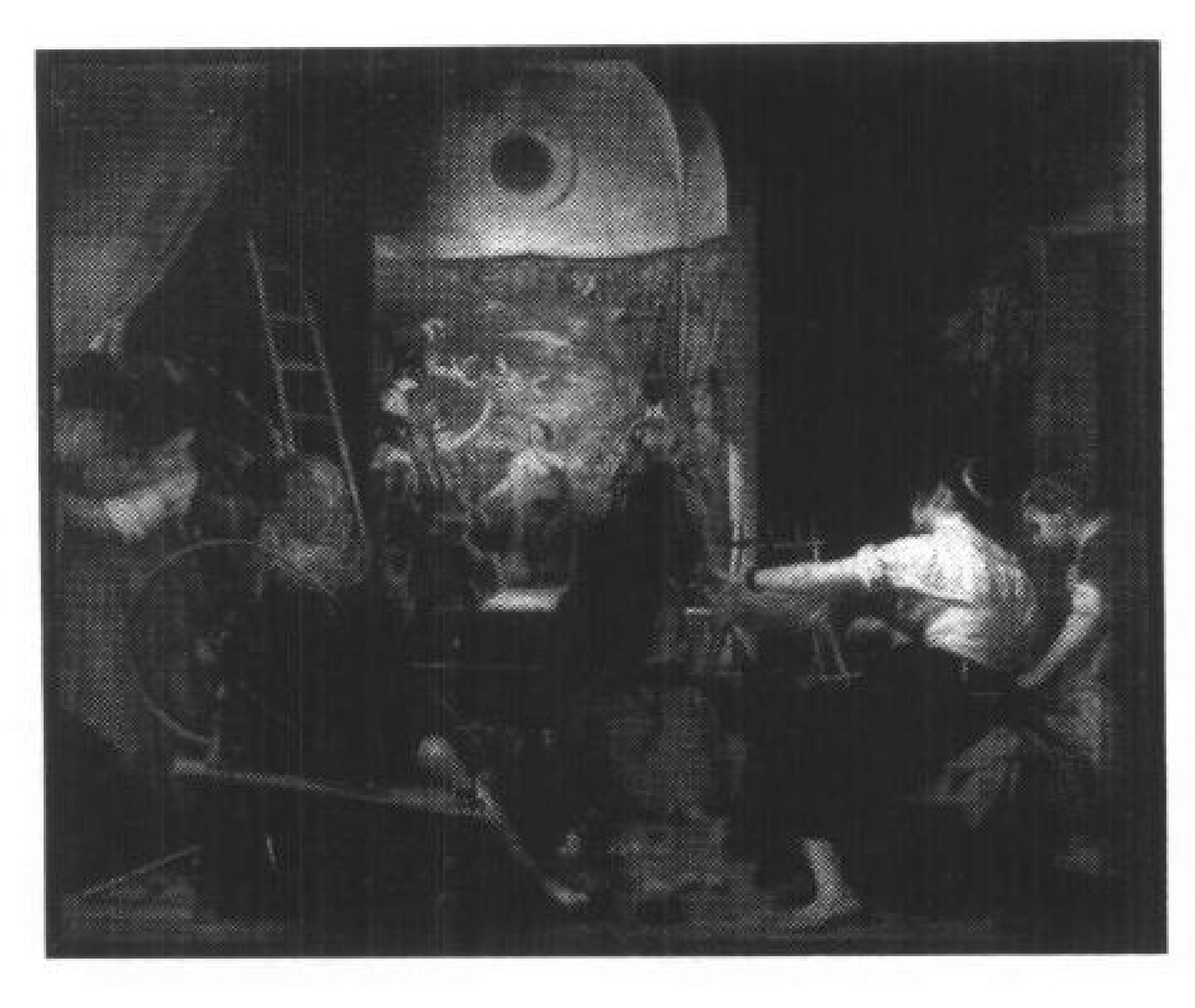


图 14. 委拉斯凯兹《挂毯纺织女》(约1657年)220×289cm 藏马德里普拉多宫

相反是功能专一的艺术构成,因为它们在相当程度上决定了阐释和其它行为。[①]J. 利维森(J. Levinson)则更为具体地引申道:"一件艺术作品的标题是什么……对作品所呈现的审美面目以及我们从中所知觉到的诸种特性有意味深长的影响。"[②] 贡布里希也曾表述了与利维森相类似的观感,认为在观看视觉艺术作品时,标题是一种当仁不让的语境因素,同时,不同的标题会使观者处于不同的阐释状态。斯蒂芬·班恩(Stephen Bann)更是十分系统地把艺术史上各种艺术家如何运用合宜的标题引导和组织观者的注意力和理解力等的方方面面勾勒了出来。[③]在

---

① See J. Fisher:"Entitling", *Critical Inquiry* 11 (1984), p.298.

② J. Levinson: "Titles", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, No. 1 (1985) P.29。

③ See Stephen Bann:The Mythical Conception is Name:The Titles and Names in Modern and Postmodern Painting, *Word and Image*, No. 2, 1985.

这里，我们也不妨提及西班牙画家委拉斯凯兹的杰作《挂毯纺织女》(Tapestry Weavers，现藏马德里普拉多宫)。在一份1664年的收藏目录中，此画标题为《阿拉喀涅的寓言》(The Fable of Arachne)。就图象本身而言，仿佛没有理由标以此题。此作再现的是马德里的伊莎贝尔挂毯工场(The Santa Isabel Tapestry Factory)里的一个场景，其中靠前景的工人正在做织毯前的预备工作，背景上有一完成的挂毯等。自从十八世纪此画被皇家收藏以来(即从十八世纪九十年代以来)一直标题为《挂毯纺织女》，如今，人们仍在沿用此题。十九世纪甚至二十世纪的一些艺术史学者都确实把这件作品看作是高度写实的代表作。但是，一旦人们注意画中后景平台上的一组人物就应当另有所思了。她们衣着雅致，会不会是从宫廷出来参观这一工场？不过，左侧面朝向右方的人又是谁呢？从其所戴的头盔推想，该是雅典娜女神——她正在做什么？背景上挂毯的设计显然是以提香的名画《强夺欧罗巴》为蓝本的，但此画中并无雅典娜等的形象。所以，现在雅典娜该是挂毯外站立的那个形象。1948年，西班牙的艺术史学者伊尼盖兹(Diego Angulo Iniquez)著文指出，此画应用1664年目录中所记录的标题，即《阿拉喀涅的寓言》，因为奥维德在《变形记》里有如此的描写：雅典娜作为专司纺织的女神却受到了出身平凡、以纺织见长的年轻女子阿拉喀涅的挑战。后来，雅典娜将阿拉喀涅变成了蜘蛛吊在后者自织的丝网上(相传，委拉斯凯兹曾收藏有一本《变形记》的意大利文的译本，内有各种十六世纪的插图)。那么，阿拉喀涅又在委拉斯凯兹的画中的什么地方呢？如果设想画的前景上人物形象既是对神话人物又是真实女工们的再现的话，那么，阿拉喀涅会不会就是那位正在用手纺纱的女工呢？也许绕线的女工该是雅典娜，

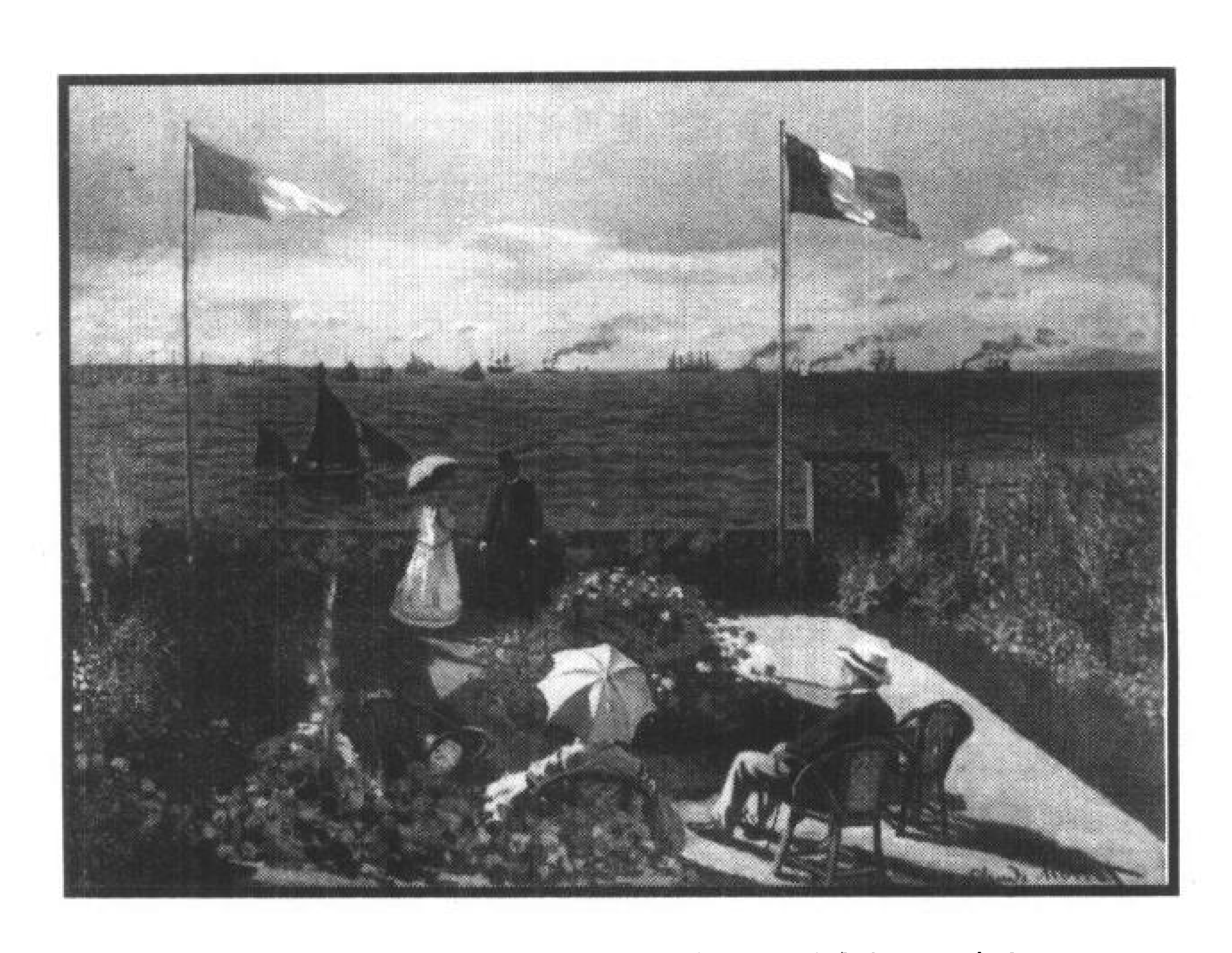


图 15. 莫奈《圣·阿德列斯的海边平台》(1866 年)
97.8×129.5cm 藏纽约大都会艺术博物馆

她假装普通人而不让阿拉喀涅辨认出来? 至此,或可推想的是,在后景上面对着雅典娜的也许是阿拉喀涅。艺术史学者托尔涅(Charles de Tolnay)就据此把此作看成对比之作:前景与后景、现实与神话、工艺与美术,等等。[1]如此,《阿拉喀涅的寓言》就显得颇为切题了。来自民间的阿拉喀涅与雅典娜比赛纺线,结果前者织出的是奥林匹斯山上神祇们恋爱的故事,为此雅典娜恼羞成怒,撕碎了织品。阿拉喀涅吓坏了,吊颈自尽。雅典娜

① See Mark Roskill: *What Is Art History*? pp.146 - 147.

救活了她，却又把她变成一只蜘蛛，罚其终生“纺线”不止，在背景上头戴盔甲的雅典娜不正举着手欲向不幸的少女施行致命的法术吗？这种在神话中才有的遭遇，不也是画中前景上那些女工们的现实命运吗？在这里，一个画题所带来的正是对全画的深入而又全面的理解的重要契机！至于库尔贝作于1850年至1855年的《死者的化妆》（现藏美国史密斯学院艺术博物馆），若像有的学者所推测的那样该是《新娘的化妆》的话，那么对此画本身的阐释自是截然相反的一种结果了。不过，问题的复杂性在于，首先要弄清楚库尔贝的这幅画是完成之作抑或未竟之作，因为若是亡女，她又何以能坐着且左手举着一面镜子呢？或许库尔贝再添上几笔，“亡女”就不再是紧闭双眸酷似亡者，相反会是一个神采流盼的新娘……可惜，这仅仅是推想而已，至少现在如此。

在这里我们还应提及更有说明力的实证（实验）性质的研究。艺术心理学家发现，尽管特定观者对某一画面的知觉上的组织不会改变（比如大卫的画不可能看成是德拉克罗瓦的画），但是标题的改变却可能极大地影响观者对作品的阐释性读解。以莫奈的名画《圣阿德列斯的平台》（藏大都会艺术博物馆）为例，若把题目换成《风暴来临》，相关的读解就会变得大不一样，从而也引出相差甚远的阐释。在原题下，观者似乎无须辨认再现的对象，无论是人与物都是可认同的，而读解的线索亦十分清晰有致：平台上的四个人物在清晨或黄昏时交谈，阳光笼罩着他们，远处是微波荡漾……然而，把题目置换成《风暴来临》，相应的读解要么变得零乱无序甚至无所适从，比如为什么明明是明媚的天色，而偏说有风暴将近；要么是过甚其词地主观发挥，比如画中的伞便是等待风暴来临的迹象……也

许根本就没有什么风暴，而是两对男女之间所酝酿的一种情感的风暴。更有甚者，有人把这种“风暴”看作是一场战争将近的隐喻……[①]不消说,替代的标题对原作意义的偏离是十分明显的。在这一意义上说,所谓“让作品自身说话”还要包括标题的意义实现的独特过程。

当然,从艺术史的角度看,并不是所有的艺术作品都会有让人一目了然的标题。许多年代遥远的作品有的作为原始人的集体活动而无确定的题意可寻,有的则可能因为岁月沧桑而使标题湮没无闻,等等。即使有确定的标题,也未必对相关的阐释有确凿无疑的助益。譬如,夏皮罗曾经指出:“如果有人站在伦勃朗的《持刀的人》前面,却拿不准画中人究竟是一位屠夫还是参与圣·巴托罗缪日大屠杀[②] 的凶手,那么他也还可能欣赏这画上明暗之间、色彩与笔触之间的和谐,欣赏画家塑造沉溺于感情和沉思中的复杂的人物形象的能力,这种欣赏却无需把画的性质与艺术家意在表现的主题明确联系起来。即使我们不知道一幅肖像画中的人物姓甚名谁,也同样可以赞赏技巧对个性的表现力。然而对艺术家来说,画中人的身份却是最重要的。他为了充分表现自己的对象,调动了最有效的表现形式,而这一对象的性格特征及意义我们只能从画上猜出一鳞半爪来。”[③] 像《持刀的人》并非个别的例子,但是它仍然从一个侧面提醒艺术史学

---

① See Margery B. Franklin et al: the Influence of Titles: On How Paintings Are Seen, *Leonardo*, Vol.26, No.2, 1993.

② 圣·巴托罗缪日大屠杀(Massacre of St. Bartholomew)亦称圣·巴托罗缪惨案,指1572年8月24日法国天主教和宫廷势力对新教胡格诺派(Huguenotes)派的血腥屠杀。

③ 转引自〔美〕M·李普曼编:《当代美学》,第216—217页,光明日报出版社,1986年。

者:对于作品标题的阐释并不是无足轻重的而是关系到对作品本义的整全理解。“既澄明又遮蔽”(海德格尔后期常用以描述语言的口头禅)大概是作品标题的常态,因而也就给艺术史学者添加了一种重构和再阐释的必然要求。

需要再加强调的是,如果我们接受标题是作品的一种有机构成的话,那么对标题的把握和释义就不能孤立而为,而应是对标题和画的涵义之间的动态的认识。因为,在所谓的作品这一体系之中,“不复有任何孤立的点,这个体系内的所有成员都彼此相关,彼此相指,互为解释,互为说明。每一个分别的事件都仿佛被看不见的思维之索‘圈网’起来,捆绑在整体上”[①]。也只有在这样的认识基点上,我们对艺术作品标题的重视或敬意才能得到充分的确证。对此,贡布里希在其《二十世纪艺术中的图像和词语》一文中有过很好的比喻:“图像是一极,标题常常是另一极。一旦两极接通,就会出现某种新东西,它既非图像,也不是词语,而是它们相互作用的产物。”无疑,这篇《二十世纪艺术中的图像和词语》是艺术史学者应当看重的一个研究范本,从中可以充分体会标题和画面涵义之间的关联是何其重要。

四、 原位之美与移位效应

要说明艺术原位性的重要,最好的例子莫过于埃及著名的阿布辛拜勒神庙(Abu - Simbel)前的拉美西斯二世石雕像。神庙是古埃及第十九王朝法老拉美西斯二世(约公元前1304年——约公元前1237年在位)为崇拜太阳神于公元前1257年建造的。每年只有二月二十一日(拉美西斯二世的生日)和十月

① 恩斯特·卡西尔:《语言与神话》,第59页,三联书店,1988年。

二十一日(他的登基日)清晨,太阳光("神光")准时直射神庙大门,水平地穿过六十一米深的柱廊直抵隧道洞底,不偏不倚地射到端坐在神庙尽头的拉美西斯二世的雕像上。阳光由弱渐强使雕像沐浴在万道霞光中,仿佛立时有了生气:拉美西斯二世的隆准上翘,嘴角下撇,紫色的眼角眯成一线,在微笑中俯视着芸芸众生。这种好似神灵显世的奇观几千年不变,一个十分重要的因素就是雕像的位置。六十年代初期埃及建阿斯旺大水坝时,由联合国教科文组织和埃及政府制定一项使神庙遗址免遭淹没的计划,有五十多个国家捐资四千多万美元,并派出三千多位科学家和工程师,用瑞士人的方案将峭壁顶部掘掉,把神庙切分成九到三十吨的巨石共计一千零三十六块,移到高于河床二百英尺的高地上重新拼合,搬迁过程竟达五年之久。尽管无数科学家和工程师的智慧挽救了一个举世称奇的神庙,却也造成了一个永不可修正的遗憾:由于不可思议的误差,从此"神光"照射到拉美西斯二世身上的时间总迟了一天,错开了他的生日和登基日!现代科学在三千多年前的拉美西斯二世的神威下仿佛低了一手而黯然失色。我们今天除了感慨古埃及数学、天文学和建筑学的莫名伟大之外,不能不同时承认当年设计这一神庙的无数艺术家的伟大,他们无疑是选了一个最能显现拉美西斯二世伟力和神秘的位置,改变这种位置(哪怕是精心计划的搬迁)就很难使原雕像的魅力一仍其旧,丝毫无损。在艺术史学者看来,一个最无可争辩的事实就是:拉美西斯二世石雕巨像的原位性具有第一的和最高的重要意味。我们根本无法想象把拉美西斯二世的雕像搬运或是复制于世界上的其它地方而依然可以使人感受到一种质样无改的艺术震憾力。



图 16. 埃及阿布辛拜勒神庙的拉美西斯二世雕像
（公元前 1257 年）

美国艺术史家斯坦伯格曾经写过一篇很有启示性的论文，题为《在西拉斯礼拜堂中的观感》。如我们所知，属于波波洛圣玛丽教堂的西拉斯礼拜堂，从建筑史意义上看，是不怎么令人感兴趣的。人们之所以还要去那儿只是为了观看其中的几幅卡拉瓦乔的作品。不过，斯坦伯格对此还作了很有意味的提醒：事实上，对卡拉瓦乔的这些作品的体验在人们进入礼拜堂以前就已开始了。当他的肖像画把人引向小十字型的空间时，顶上的嵌板在图像志上同下面的这些作品恰好构成特殊的联系。假如取正面的角度看，卡拉瓦乔的《圣保罗的皈依》和《圣彼得的殉难》，在构图上会显得令人疑惑。人们只有在光源来自绘成天堂的椭圆形十字交叉的圆顶时才有可能扫视这些作品，进而理解卡拉瓦乔的这些作品为

什么非要置在这一礼拜堂里不可。一旦人们单独观看（如复制品），作品的某些图像志意义便无以落实。所以，在有些情况下，对某些艺术作品的把握不仅仅要亲睹原作，而且还须把作品的“语境”考虑进去，这样才能较为整全地认识艺术作品及其历史性质。[①] 有些艺术作品在它所处的原来位置上才是本真的，而当它们被移置他处，艺术史学者就须尽可能地重构其原位性或原始的“语境”，或者揭示“语境”的变化过程。

让人遗憾的是，人们对艺术作品原位意义似乎一直缺乏足够的关注。普里尼在其《自然史》（亦译《博物志》）中所提供的有关宙克西斯和巴哈修斯的文本已是耳熟能详：两位古代画家较量，宙克西斯出示的是一幅描绘葡萄的作品，由于画作栩栩如生竟引来小鸟啄食；巴哈修斯则拿出一件再现幕帘的作品，由于同样是毕肖原物而使宙克西斯脱口说出，现在该让我们来看一看这幕布后画的是什么了……最后，宙克西斯诚恳地向巴哈修斯认输，承认他自己只骗过了小鸟，而巴哈修斯却骗过了一个专业画家的眼睛！[②]但是，听完这种故事，我们只消细想一下就会很自然地提出这样的疑问：假如巴哈修斯的画作确实蒙骗了宙克西斯，那么它应该有多大的尺幅，置于何种场合，才可能有如此神奇的视觉效果呢？

---

① 古典作品如此，现代的抽象绘画亦然，以莱热（Fernard Leger）1952 年为纽约联合国总部会议厅所作的大型抽象作品为例。其中两个巨大的似触手状的东西的组合，有力地表达了彼此团结和合作的力量感，但是正像阿恩海姆所理解的那样，这种非常特定的含义恐怕也只能在联合国的这一会议厅中才能得到最为充分的确证。参见阿恩海姆：《拯救艺术》（Rudolf Arnheim: *To the Reseue of Art: Twenty - Six Essays*, p. 233, University of California Press, 1992）。

② See Pliny: *Natural History* xxxv, p. 65, London, 1961.

在通常情况下，很少会有人轻信一幅大小尺寸一般又挂于墙上的画是一道伸手可揭的布帘，就像谁也不会把逼真之至的照片等同于被摄的原物一样。这里，是不是也有一种被略而不详的关键之物？对此，布列逊作了很有说服力的阐释："这一故事作为写实主义的一个寓言，在艺术史的记叙中被频频引用，就极易失却其最重要的特征，即这一事件发生地点的奇特性。我们可以围绕这两幅画把故事分成两半从而见出这一点。静物葡萄引来了空中的小鸟：也许我们认为它们撞上了画面就像碰到了一片玻璃那样。可是在［普里尼］文本的措词中当有另一重语义：所画的葡萄是如此出色以致于小鸟飞向"舞台的墙上"。事实上，宙克西斯的画作是希腊人称之为 Skenography 即为剧场布置画的作品。第二幅画是巴哈修斯对幕布的精心描绘，对它亦有类似的误解。我们或许会把他的画想象成用布帘蒙起来的，就像十八世纪的收藏家那样，总是用布把架上画罩起来，或者是在一种想象的具有戏剧性的揭幕仪式上把绒布拉开就显现出底下价值连城的画作。用布帘或是障眼的东西构想出错觉的狂喜，这本身就有戏剧性；而使戏剧性倍增的是，表现一幅似乎像是要揭去幕帘的画的图像，其本身正是在一个剧场中展示的。恰恰是在这种公共剧场里而不是在我们从菲洛斯特拉托斯那里所见的集市（agora）或类似画廊的地方，宙克西斯和巴哈修斯之间展开了一场竞赛"；"在这里，值得关注的是，戏剧化观念的故事的方方面面以及对绘画与舞台的联系的强调"。[①]虽然宙克西斯

---

① Norman Bryson: *Looking at Overlooked*: *Four Essays on Still Life Painting*, pp. 30 – 31, Harvard University Press, 1990.

与巴哈修斯的画作早已轶失而无以亲睹，而普里尼的文本事实上也可能夹杂了主观的臆测成分。[①]但是，假若我们无法构想所涉作品的原始位置，就不免会有很多模模糊糊、不得要领的认识。

事实上，要时时自觉地意识到作品的原位“语境”并非易事。因为，人们面对这样的“语境”的机会实际上已经越来越少而不是相反。以汇聚艺术作品最多的各类博物馆为例，它们尽管不失为供奉缪司的上好场所，但却未必全是理想的、无损作品原意的“语境”。在《传统与欲望：从大卫到德拉克罗瓦》一书里，布列逊特别强调，在异彩纷呈的艺术博物馆里，作为观者的人和作为艺术家的人会有截然相异的反应，因为前者可以恬然陶醉在视觉的盛宴中而不思回返，而后者则可能有莫名的压抑，感受到传统所留存的艺术业绩已使自己施展身手进行创造的空间变得狭小无比了。如果把这种强调稍加引伸，我们还可以看到另一重差异：作为观者，人们在博物馆里巡视过去的视觉文化瑰宝时，可能会庆幸自己进入了视觉的节日，目不暇给；而作为艺术史学者，他却应有另一种叩问：眼前的这些艺术珍品最先是怎样存在的，或者说，它们原始的“语境”究竟是如何构成的？在大部分博物馆里，人们所知觉和体会的其

---

① 通常在古希腊剧场的舞台上是不使用所谓的幕布的，因为当时根本就没有那种幕和乐队席之间的拱形墙。只是到了古罗马时，幕布才得以利用。或许在希腊式的剧场里，所谓幕布是用来遮盖和变换布景和道具等，而不是对整个舞台而言。所以，普里尼在讨论巴哈修斯这位古希腊大画家笔下的幕帘时，可能是误引了后来才出现的戏剧用具；或者，他干脆是在虚拟一场古代艺术竞赛！参见斯蒂芬·班恩：《真实的葡萄：视觉再现和西方传统》(Stephen Bann: *The True Vine: Visual Representation and Western Tradition*, Chapter 1, Zeuxis and Parrhasius, Cambridge University Press, 1989.)

实是文化、时代、艺术和艺术家等诸多因素的交叉和混杂。对于这样的缺憾，阿诺德·豪泽尔有过相当尖锐的评说："博物馆也被称为陵墓，在这个陵墓中，艺术作品过着一种抽象的、与世隔绝的生活，它们已经与产生它们的生活，与它们曾在这种生活中完成的实际任务隔断了联系。当它们按照某种与现实或作品本身无关的原则被放在或挂在博物馆里的时候，它们失去了与现实的原始联系，而进入了某种新的、与其他陈列品的联系。它们不再是偶像，不再是仪式的形象，不再是有代表性的绘画、庄严的纪念碑或简单的、有实用价值的工具，而是成了具有某种共同性的艺术作用"，问题就在于：这种仿佛有共同性的展品使人对艺术原真的历史面貌的把握与理解产生了颇大的偏差，因为一旦博物馆把"史前的偶像、异教徒供奉的神明、埃及墓中的雕塑、印度寺庙里的装饰、移民时期的珠宝、基督教圣经里的插图、文艺复兴时期的作品、巴洛克绘画、自然主义－印象主义的风景画、立体派和抽象－表现主义的形式结构"等全部放在一起时，它就提供了一种虚假的"统一艺术的概念"[①]。在此，豪泽尔似乎言重了点，但其矫枉过正的鲜明立场确可启人深思。[②]在西方的一些主要博物馆里，从中国古代的佛教壁画到亚述的雕塑，从古希腊神殿的断墙残垣到古埃及的巨大雕像等，如此大跨度的文化艺术并置起来，颇易产生历史的错乱感，也就是说，艺术作品的历史特性会大为淡

---

① 〔匈〕阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》，第 173－174 页，学林出版社，1987 年。

② 无独有偶，克莱夫·贝尔也愤愤地称："博物馆和美术馆真是令人毛骨悚然"，而在"一百个参观美术馆的人中，九十九人需要让人把他从那种笼罩艺术品并使参观者窒息的博物馆气氛中解救出来"。参见《艺术》，第 178 页，177 页。

化。在某种意义上，博物馆对艺术作品很难维持原有的全部魅力。把米洛岛的维纳斯雕像移入卢浮宫固然获得了上乘的保护，然而这尊作品的魅力（即和其原位环境联系在一起的魅力）却已不再一如原初。今天人们为无法复原维纳斯的双臂而苦恼不已，但实际上，复原雕像的原位“语境”更为困难甚至殊无可能了！在谈到雕塑所要求的特定空间时，苏珊·朗格很是敏锐地指出：“雕塑体本身似乎与周围的空间有着一种连续性，不论固体部分有多大，都与周围空间组成了一个整体。空的空间包围着它，包围它的空间作为有形体的延续，有着生命的形式。”[①]这清楚不过地点明了像雕塑这样的艺术作品，有些是和周围的特定空间唇齿相依的，两者之间有一种非同小可的联系，忽略或者改变这种关乎生命的联系实际上便是对作品本身的人为修改和歪曲。对此，阿恩海姆的观感是颇有针对意义的：“雕塑在最完全的意义上不能当作可以移动的对象，它们是与一种受它们的意义的影响的同时也反过来决定它们的意义的场所联系在一起的。当今天的观众在来到佛罗伦萨看到米开朗琪罗的《大卫》被囿于美术学院空荡荡的圆形大厅里，这一作品已失去其颇为独特的品性。在过去的世纪里，唯有一件翻制品在市政厅的入口处表明其原位性：1504 年，正是在这里，此作成了‘对共和国公民的两种重要品质的体现，即大卫是 Cittadino guerriero（尚武的公民）’”。[②]可以见出，艺术作品并非孤立的、完全自足的存在，而恰恰与原本的位置有极为重要的关联。

---

① 〔美〕苏珊·朗格：《情感与形式》，第 104 页，中国社会科学出版社，1986 年。

② See Rudolf Armheim: *To the Rescue of Art*, pp. 84 – 85.

或许再也没有别的什么人能像十八世纪的德国哲人J·赫尔德那样看重艺术作品的原位意义了。他用充满激情的文字颂扬希腊艺术的高贵精神，又从忘情的感动中体悟了作品原位的至高无上的意味。他这样写道："我站在古代大师的艺术造像之前，安安静静地观察和衡量寓于人体构造之中的人的灵魂力量的力学和静力学，这些时刻在我是难以忘怀、永远富有教益的。当我细细揣摩这些艺术品的对称和协调的时候，尤其当我细细揣摩这些天神般的躯体按照性格的不同，在静与动的状态中形成的优美的对照的时候，我享受到多少乐趣呀！灵魂是可爱而又严肃地显现在衣纹和皱褶里，宛如一个飘忽的精灵。你们这些希腊人可真是认识了我们的天性并把它高贵化了；你们知道，一幕幕转眼即逝的人的生活究竟是什么，你们把人的生活镂刻在一些石棺上，刻得既正确真实，又纯朴动人。你们抓住了人的生活每一个转瞬即逝的场面上的花朵，把它放在人类之母的永不凋残的花环里，使之神圣化。倘若我们人类有一天竟堕落到连人类的这种内在的力量和优美、连我们的存在的崇高的标志都认不出来的时候，呵，自然，那你就把你那已经堕落的、最高贵的创造物的形象粉碎了吧，或者让它自己粉碎吧！"在这种无比神圣的艺术面前，人只有感受到一种被占有的幸福，而不是反过来去占有艺术。但是，令赫尔德难以忍受的是，这样纯美的艺术恰恰被人占有——毫无道理地在改变它们的原位性。他不禁感慨甚至愤怒了："每次当我看到这类的宝藏被人用船运到英国去的时候，我总感到可惜……你们这些世界霸王，把你们从希腊、埃及掠夺来的宝物还给它们原来的主人，那永恒的罗马吧。只要命运不阻止人们走向罗马的路途，每个人在罗马都能不花分文地接近这些宝物。把你们的艺

术品送到那里去吧……”[①]确实，古希腊艺术本来就如一股生命的气息，它是和一种特殊的天时地理与人和融汇在一起的，分离它们就是像赫尔德所说的那样是野蛮地占有这种艺术，而不是反过来让它占有我们从而最理想地提升我们的灵魂和精神。与赫尔德几乎异口同声的还有另一位德国的哲学家小施莱格尔。他在1802年到1804年逗留巴黎期间对拿破仑的博物馆感触良深。拿破仑从整个欧洲所掠夺的艺术战利品作为其帝国力量的前所未有的象征展示于卢浮宫。这无疑是对艺术品的原位性的一种践踏。[②]

赫尔德和小施莱格尔等人无疑表达了一种对艺术作品的原位性的最完美要求。不过，即使是不甚彻底（或者不可能彻底）的原位性的重构也是有其意义的。正像罗斯基尔所强调的那样，“我们假如不回溯到艺术作品原本的展示方式，就时常不能像构思与创作它的艺术家以及当时的观者那样，整全地理解一件作品的本性”，而且“即使作品是可以移动的，比如画布上的作品，其原初的挂排顺序以及作为一组画所形成的格局，似乎也须重构出来”[③]。对于杰出艺术家的作品来说，这一点尤为明显。像拉斐尔为西斯庭礼拜堂所设计的壁挂作品就是一种显例。这组作品曾经对当时十六世纪中后期

---

① 赫尔德：《论希腊艺术》，《人类困境中的审美精神——哲人、诗人论美文选》，上海知识出版社，1994年。此外，值得一提的是，1802年英国百万富翁埃尔金爵士（Lord Elgin）取走巴特农神庙残剩的雕像；尔后，他又送给大英博物馆。对这一不义之举，英国浪漫派诗人拜伦曾写下过表示愤怒的诗行《密涅瓦的诅咒》。参见 *The Poetic Works of Lord Byron*, pp. 463 – 6, New York, 1843.

② See H. Eichner: *Friedrich Schlegel* , P. 98, New York, 1970.

③ Mark Roskill: *What Is Art History?* pp. 105—106, University of Massachusetts Press, 1989.

的意大利艺术产生过极为深入的影响，而且也是拉斐尔去世之前全力以赴所完成的唯一的大型作品（以后无论是在梵蒂冈或是其它地方所作的系列性湿壁画却未必全是拉斐尔所作的，他或是只提供一些想法，或画些草图，而实际的绘制则由助手、画徒等承担，不少还是在拉斐尔去世后才完成的），显得尤为难得。但是，令艺术史学者犯难的是，这组作品最先如何排列并与礼拜堂的背景构成整体的联系，却是一个不大不小的问题，而且先前的种种研究尝试都难可人意。①到了五十年代，两位英国的艺术史学者怀特（John White）和希尔曼（John Shearman）共同作了较长时期的研究，终于为人们比较确凿地把握和理解拉斐尔的这组作品提供了一种读解方式。他们曾经提出五种设想作为研究的初始性考虑：第（1），这组总共十件的作品是一种系列的整体，没有其它的排列可能性；第（2），它所表现的故事片断吻合《新约》“福音”和“使徒行传”中所叙述的事件次序；第（3），与圣彼得和圣保罗有关的两组叙事次序就像有关基督和摩西的湿壁画那样，也是从礼拜堂的祭坛处开始的；第（4），或许最为重要的是，艺术家曾为每组场面设定一种特殊的光照条件，即从礼拜堂窗口所渗入的光线必定同每组叙事系列相对应。在文艺复兴时期的意大利艺术中的系列性作品通常总是顾及这种光照上

① 1527年在罗马被劫掠之后，这组作品曾被打乱顺序而且失散过，其中有两件送至威尼斯，另一些则可能往北运往法兰西的里昂，或者往南移至那不勒斯。它们不久又被送回梵蒂冈。但是，由于其时米开朗琪罗已在礼拜堂中画了《最后的审判》，这组作品的位置就愈难依照艺术家原来的构想重归原处。除了曾在法国大革命时期送展卢浮宫之外，此组作品一直留在梵蒂冈，偶尔在宗教节庆日展于礼拜堂或广场；现藏梵蒂冈美术馆。自此，作品的原位性（顺序、位置等）一度成了难以索解的问题。

的配置（比如布兰克奇礼拜堂中的系列湿壁画即是如此）。因而，有理由相信，拉斐尔在这里也遵循了类似的准则——事实上，拉斐尔在创作其它系列作品订件时，总是十分在意空间与光照的条件以及画作所预定的位置；第（5），从具体尺寸上看，这组作品必定占满了礼拜堂从中央的祭坛直到原屏帘处的所有墙面。正是基于这五个类似前提的条件，他们修正了当时的重构工作，不仅理顺了彼得与保罗的关系，而且也为两组系列（尤其是关于保罗的系列）找到了最恰切的光照对应关系。[①] 虽然我们尚不能从上述这一重构研究中得出绘画作品就如雕塑作品一样不可挪改其原位性的结论，但是却足可使我们意识到原始的展示方式对作品的理解与阐释是何其重要。即使是涉及单幅的绘画作品，其原位的特点（site-specific）如果确实是艺术家构思时所顾虑的一个因素，那么它的意义有时候也会显得非同寻常。提香的名作《圣母升天》一画最先是为一所礼拜堂（Santa Maria Gloriosa dei Frari）而作的。[②]但是，十九世纪时，此画一度陈列于博物馆中，当时曾有人用心地记录下在博物馆中看到此画时的真实情形。“放在现在这个地方看，镉蓝（cadmium and blue）显得过于强烈，而且圣母的蓝披风的边缘变得生硬，可是，我们完全有理由相信，要是在礼拜堂里看，轮廓线便会掩去而显出恰如其分的层次，而黄色也会有闪亮的光环。”[③]显而易见，在这

---

① 当然，按照图像志的思路，怀特和希尔曼的研究也可再作斟酌。以左右为例，右侧总是具有荣誉的含义，而圣彼得作为众使徒之首，置于右侧会更适得其所。

② 此画现在仍在此处陈列。

③ See E. H. Blashfield et al (ed.): *The Lives by G. Vasari*, 4: 270n. 35, New York, 1896.

里，原位的改变相当严重地影响了作品本身的艺术效果，甚至有可能让外行人怀疑提香的表现功力。或许正是类似的觉悟使阿恩海姆对包括绘画、雕塑以及建筑在内的艺术作品失却与广义环境的交互作用流露出深深的遗憾，认为这正是艺术与物相混淆的“病态”。在他看来，艺术作品应该专属于特殊的位置，它之于环境的效果决不是巧合而已，而反过来环境对它的影响，也须在预见之中。所以，人们推崇拜占庭教堂墙上的镶嵌画、哥特式大教堂中的彩色玻璃画等是十分自然的事情，因为这些艺术作品构成了所处环境中不可或缺的有机部分，同时也从其环境中汲取或呼唤起相关的意义。然而，博物馆、美术馆中的空间似乎是把艺术作品的原位性或多或少地中性化了。①

当然，在艺术作品的原位性和移位性之间并不一定存在着绝然对立的东西，因为具体到某些作品，其最先的、原始的展示特点未必总是最佳的。据说，卡拉瓦乔在罗马的一些画作曾因不尽合宜的光照条件而简直令人难以估价作品的真实价值。②人们毕竟不可能悉无所遗地重构一切艺术作品的全部原位性，或者说，更为普遍的情形是，原位性本身也要经受历史的变化。事实上，即便是原位性没有丝毫的变化，对作品的具体把握本身也已经经历非常特别的变化，祭坛画便是一个显例。它原来不过是附属于宗教的产物，但是如今人们已大多将之视如一种审美或艺术认识的对象了。这不是意

① See Rudolf Arnheim: *To the Rescue of Art*, *pp*. 10 - 12.

② See David Carrier : Art and Its Canons, *The Monist*: *An International Journal of General Philosophical Inquiry*, October 1993.

味着人们已对艺术家的某些本意有了距离，或者更具体地说，对作品的宗教性“语境”有所分离了吗？颇为普遍的情形是，大量宗教题材的艺术作品一经移入博物馆实际上经历了从“神圣”到“世俗”这一非同小可的语境转换。不过，在我们看来，假如特定的移位（即对原位性的改变）相对充分地贴近作品本身的固有品性，那么它就有可能转化为那种同样可以被认可的“次生的”或“二级的”（甚至可再类推下去的）原位性。以美国弗里尔美术馆中著名的“孔雀室”（Peacock Room）为例，它现已成为用来陈列惠斯勒（James McNeill Whistler）的油画作品（《来自瓷器国度的公主》，1863—1864年）、装璜设计（如东南角的《蓝色和金色的和谐》，1876—1877年）以及中国部分清代瓷品的一种范例而广受称道。当然，实际上所有的展品都曾几易其地，小如其中的中国古瓷器，大则甚至整个“孔雀室”本身。根据文献，“孔雀室”原先在伦敦，为莱兰（Frederich R. Leyland）所属，后于1904年（即莱兰去世十二年之后）移入伦敦的一家美术馆。同年，被弗里尔购下，全部拆散后运至美国底特律重新组装。弗里尔去世以后，按其遗愿，“孔雀室”再运至华盛顿，在现弗里尔美术馆中组装起来公诸于众。[①]“孔雀室”算是一个特别突出的例子，相似的也可胪陈，如纽约的弗里克收藏馆（Frick Collection）、伦敦的华莱士收藏馆（Wallace collection）与索恩博物馆等。在这些美术博物馆中，我们已难想象变动其中的艺术作品的空间特点而无损于原先应有的欣赏和理解；虽然这些作品已经大多脱离原始的（即非次生的）空间规定性，

① See Linda Merrill: *Whistler's Peacock Room*, Smithsonian Institution, 1993.

但其次生的原位性确实比较恰切地贴近作品的格调与气质。上述这些收藏量绝难称雄于世的美术博物馆之所以特别吸引人或者成了艺术史学者最为推崇的美术博物馆，其中一个主要原因就在于它们所保持甚至强化的那种次生的原位性的历史和艺术意味。因而，既没有必要把原位性与移位性看作绝然对峙的范畴，也不需要出于尊奉原位性而太看低了同样也可能沉积了历史性魅力并且与特定作品相得益彰的“移位性”。

事实上，我们可以注意到的是，那些收藏量极为庞大的博物馆也在程度不同地向理想化的或者同类化的原位性靠拢，尽管这种意向始终不可能具备原位性本身的全部意义，但是自觉营造构想中的原位性仍起到了非同凡响的效果。纽约大都会艺术博物馆中的一座仿造的明代文人庭园对于中国古代卷轴画的欣赏、玩味和思究实在有不可多得的助益，而十六世纪西班牙式内院和东亚风格的室内陈设等也会对相应的西班牙艺术与伊斯兰艺术的观赏和阐释构成一种对特定原位性的呼应与强调；同样，英国维多利亚和艾伯特博物馆中的那种把书画艺术作为中国古代文明生活中的一个有机组成部分加以展示的做法，也是在营造特定的原位性气氛。尽管从根本上说，任何对所谓原位性的重构的努力都只能是限定的、局部的，甚至有歪曲的成份，但是这种重构的意向却应该永远持续下去，因为事实上无论是具体化为一种实体的环境、气氛、情趣和格调等，还是只体现在艺术史学者的实证研究中，都有其特别的价值。一旦这种原位性与移位性的对立和转化的意义不再成为应该关注的一个问题维度，那么对艺术作品的历史性观照就无疑将失落重要的一翼。

五、真伪之辨的史学沉思

究明原作与伪作之间的根本差异构成了艺术史研究中一个传统课题即鉴赏。使鉴赏成为一门专门而又系统的学识的是出身于科学和比较解剖学学者的意大利人乔万尼·莫雷利。他对文艺复兴时期的艺术作品的鉴定起过极为重要的作用，以致于有的西方学者称誉其具体研究具有革命性的意义。值得一提的例子是，他令人信服地判明了所谓的科雷焦（Corregio，1489—1534 年）的《从良的妓女》和拉斐尔的《西斯庭的圣母》——这两幅在德累斯顿美术馆中被尊为最重要的收藏之作，不过是十七世纪后期的复本而已。可是，在几乎整个十九世纪却不曾有人怀疑过。同时，他还把同一美术馆中被误认为是萨索菲拉托（Sassoferrato）所作的临摹提香的《入睡的维纳斯》一画鉴定为乔尔乔内的杰作。虽然于今看来，莫雷利的某些鉴赏工作也是有错讹的，然其大部分的研究仍值得肯定。事实上，他的鉴定思想也为现代心理学（尤其是心理分析学说）所证实：画面最不经意之处（比如手、耳等）恰恰可能是最流露艺术家的天性的地方。对此，瓦尔堡、温德等大学者都不无感触，觉得的确抓住了鉴赏的一些关键之处。莫雷利的高足、著名的美国学者贝伦森（Bernard Berenson）是另一位鉴赏大师，其开列的《文艺复兴时期的意大利绘画》（1932 年）即理顺了大量归属不明且又被人误解或是忽略的作品之间的关系，为其后的相关研究扫清了一些障碍。英国艺术史学者迈克尔·雅菲（Michael Jaffé）也是一个不容忽略的鉴赏专家。他给一幅一直是以讹传讹的无名画作所作的鉴定，不仅发现了提香的一幅重要原作——

堪称十六世纪双人形象肖像画的一块里程碑，而且，还辨认出了画中两个人物的身份与姓氏，使以往的种种不甚确切的猜测不再是扰人的问题，从而为一幅从十七世纪起就面目不清的名家之作的正确评价和阐析奠定了坚实可靠的基础。这就是一幅现收藏于英国爱尔威克城堡（Alnwick Castle）的《罗迪的乔治·大马涅克主教及其文书》，目前是研究提香肖像画艺术的不可多得的佳例。①虽然艺术作品有着比这种确定归属权或者年代等的意义更加广泛的问题，譬如美学与文化等方面的探究，但是我们仍然没有理由无视鉴赏的意义。②或许，问题并不在于我们是否还要不要鉴赏，而在于从什么角度去

---

① See Mark Roskill: *What Is Art History*? pp.24 - 26.

② 在西方某些"新艺术史"的研究中存在着一种看轻真伪鉴赏的倾向，因为在他们看来，与其积极地去估量鉴赏的实际作用，还不如把它消极地搁置起来。这并不是毫无道理，因为确实不是所有的鉴赏工作都能有其不可估量的价值的。以西方的古代和中世纪的艺术为例，它们的归属问题就颇为特殊。在很大程度上，古人的艺术作品不乏轶名的情况。虽然许多画家和雕塑家都不难从有关文献中查检到，但是很少能把所有的绘画和雕塑作品都顺顺当当地归到那些有名有姓的艺术家的名下。与之相反，从公元前六世纪起就有一些瓶画(vase painting)是签名之作(有些西方学者认为签名之作始于乔托，其实不确——参见 E.H.Gombrich: *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon* pp. 80 - 81, London, 1993)，但是问题在于并没有什么材料可以表明这些艺术家到底是些什么人。至于中世纪的艺术也存在着极大的归属(作者、原位等)的问题。瓦萨里的《名艺术家传》一书颇偏重艺术家的话题，但是他在第一版(1550 年)中就遇到过不少归属难明的作品。除了那些湿壁画之外，大量的正是无法确定其作者是谁的作品。而在 1568 年版的《名艺术家传》中所添加的一些作品，也大概唯有一幅自画像例外，其余均为无法究明归属权的作品。在某种意义上说，艺术史从一开始(假设以《名艺术家传》为嚆矢的话)，所谓作品的归属权一直是一个以混乱或不确定性为主导地位的难题，而且越到后来越趋严重。与此同时，越来越多的艺术史学者也承认，尽管有不少学者毕其一生之功于鉴赏问题并取得了令人瞩目的成绩，但是鉴赏研究的天地似乎是越来越狭窄，也让后来者望而却步或兴趣索然。或许，鉴赏学在艺术史中的地位的下滑是不必大惊小怪的事实。

把握它。在此，著名的语言哲学家古德曼（Nelson Goodman）的提醒是特别需要记取的："对于那些花费大量时间、精力去确定某些艺术品是否是真品的收藏家、博物馆长和艺术史学家来说，艺术赝品是一个使他们头疼的实际问题。但是伪造所引起的理论问题甚至还要尖锐。"①

可以注意的是原作、摹本之作和伪造之作之间的异同。尽管摹本并不等同于原作，而且在时间这一尺度上加以衡定，它也是有逆历史性的一面的。摹本所要达到的目的之一就是让人们由此达到对原作品的印象，或者在原作缺失的情况下成为一种替代物，因而有意地在淡化自身与原作的各方面差别，诸如审美气度、原创特点以及由于时间差而带来的技巧、媒介材料等的种种区别。但是，摹本在本质上还不完全是对原作的僭越或假借，而往往会自明其身或者临摹者的本意大多是出自研习与存留的明确需要。只是当摹本隐匿自身而影戤原作时，也就是说，不再表明其非原创的性质时，它就与伪作无异了。所以，在这种意义上，摹本与伪作往往不过一纸之隔而已。当然，所谓的伪作并不仅仅限于这里所提的以假乱真的摹写，其实际情形无疑更为复杂多变。在这里，值得注意的事实是，摹本的意义或价值恰恰只有在那种无以与原作相互比较的条件下才有相对充足的体现。换一句话说，在其原作依然存世的前提之下，摹本不仅永远等而下之，而且更可能是完全无足轻重的。正是因为形形色色的摹本总是可能遇到其所临摹的对象即原作或轶失或毁弃等情况，它留存于后世甚至达到受人瞩目的地位也就可以顺理成章了。以中国的艺术史为例，那些为比较早期的原作所作的相对也比

① N. 古德曼：《艺术与真实性》，《当代美学》。

较早期的著名摹本,诸如东晋顾恺之的《女史箴图》、《洛神赋图》(多达四种,现分藏故宫、弗里尔美术馆和辽宁博物馆等)、《列女图》;南朝萧绎的《职贡图》;唐代张萱的《捣练图》和《虢国夫人游春图》等名作的后世摹本,事实上较诸纯文字材料更胜一筹,因为这些摹本毕竟相当出色地保留了可视的形象依据。尽管艺术史学家依靠这样的摹本重构历史显得不无单薄和只是差强人意,但是其可资参照的重要性在原作不可再遇的条件下只会是有增无减。已无原作存世的摹本与尚有原作可鉴的摹本之间之所以会有判若云泥的价值差异,道理即在于斯。像十六或者十七世纪的模仿米芾的山水画、十九世纪临摹埃尔·格列柯的作品,放在艺术史的序列中是丝毫不会有价值的;即使是极少数较诸原作还略胜一筹的临摹作品,也因其与原创相距一二而不具备多少历史性的价值,譬如伦勃朗对曾经是自己老师的拉斯特曼(Pieter Lastman)的复写就似乎比原作要好一些,但是问题在于,这种临摹之作既不是伦勃朗的代表作品,也不是特定时期中值得记取的艺术业绩,因而很难在艺术史的殿堂里赢得应有的一席之地。在此,艺术史的逻辑表现得既简单而又明了:一个无名艺术家的作品并不因为有某一大师曾作过的临摹而有所改变,而临摹最有成就的大师之作也不能夺取原作者的历史地位。

应当承认,伪作或赝品本身所关涉的情况较诸摹本的要显得扑朔迷离得多。按照美国学者A·莱辛的体会,假如我们把伪作问题仅仅置于美学的视野之下,就可能会方枘圆凿,极易误入迷津而得出荒谬的结论,原因之一是“真品与伪作之间的对立关系是判断的另一种非审美标准。一件艺术作品是伪作是一条信息,与它同类的信息还包括:艺术家创造它时的年龄、

它的创作时代和地点的政治环境、它最初的售价、它所用的材料、它所显示出的风格影响、艺术家其时的心理状况、他作这幅画的目的，等等。所有这些信息都可归入传记、艺术史、社会学、心理学领域……”一句话，所有这些方面都未必是“至关艺术品的本质，至关艺术品所造成的审美经验的本质”，因为伪作的审美价值未见得就低劣到不堪入目的地步，像精于仿造十七世纪荷兰画家弗米尔的汉·万·米格伦（Han van Meegeren）所作的《以马忤斯的晚餐》（Supper at Emmaus，亦译作《基督及其使徒在以马忤斯》、《使徒在以马忤斯》等）甚至也“包含了和展示了十七世纪弗米尔的艺术的伟大”[①]。因而，对原作与伪作之间的差异的探究尚需从艺术史本身的需求出发加以展开。

人们不会否认艺术史仍然面临着真伪难辨的悬案作品[②]。事实上，一方面其数量不容轻视，另一方面，就如艺术史学者自己也感叹的那样，不少真伪问题恐怕不会有什么一锤定音的结果。但是，我们仍可以像古德曼所做的那样，提出类似这样的直逼问题要害的追问：“谁又能断定无论是过去、现在和将来都不可能有人把艺术的真品和赝品区分开来呢？”尽管古德曼所指的区分还是A·莱辛所不甚看重的审美性质上的差异，但是且不究明是何种性质上的差异，只要它是人为的、具体的，就不能不予以注意。以修复为例，虽然它绝对不是对作品原作的伪冒而是旨在让其回复到本来应有的面貌。

---

① A·莱辛：《艺术赝品的问题出在哪里》，载《当代美学》。

② 罗斯基尔提及，“经过一段时间——有人认为只消二十五年工夫——即使是最富有想象力的伪作也会变得不那么令人信服了。人们看待艺术家的方式在改变，而伪作就如任何艺术作品一样，不可避免地会显示出它所绘制的年代的印记。”（参见《何谓艺术史？》，第167页）这似乎是太过简单和幼稚的看法。

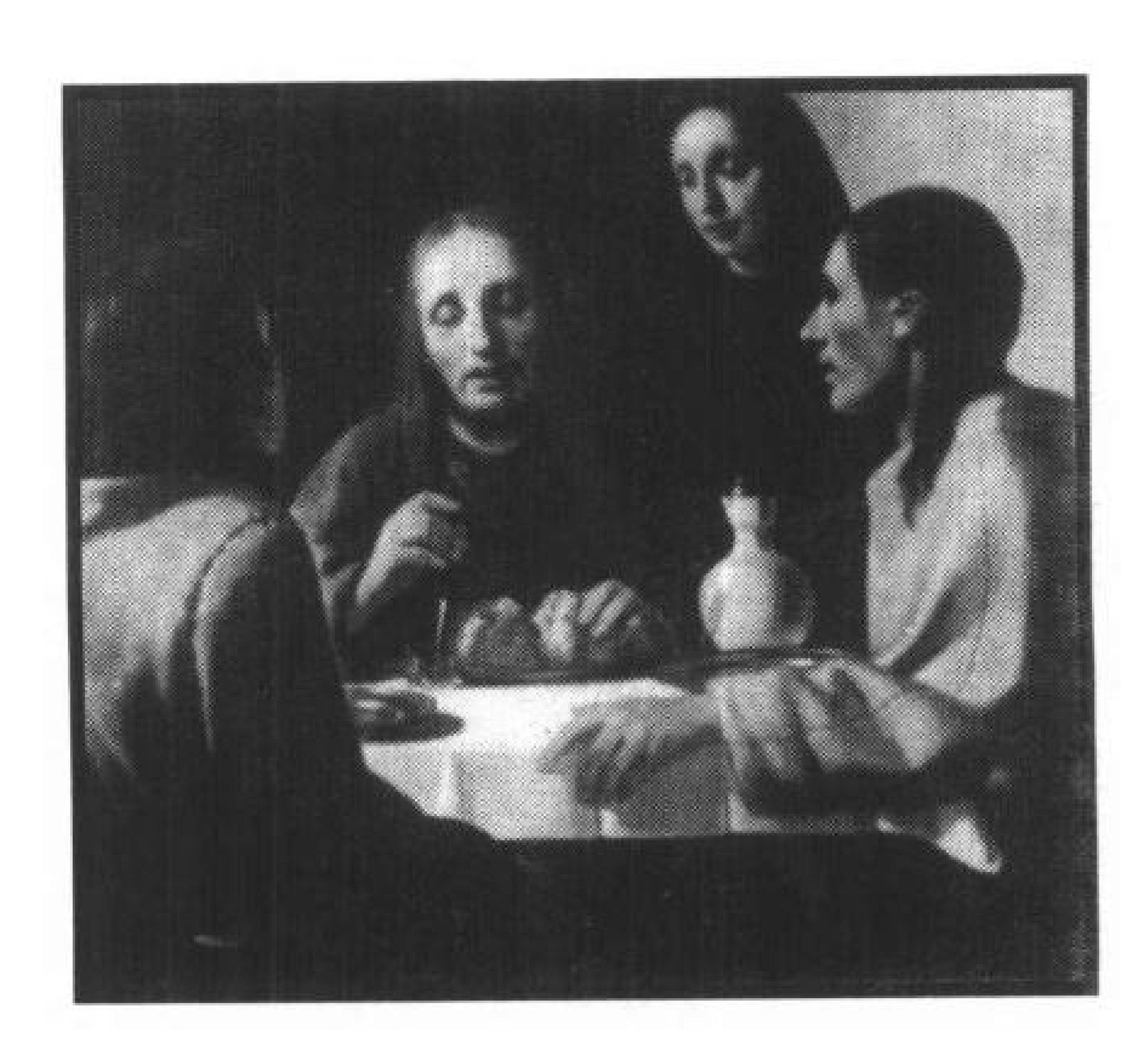


图 17. 米格伦《以马忤斯的晚餐》(仿弗米尔的伪作)

但是,由于修复是非常人为的,它在原作上的任何修正、改变等就须慎之又慎,否则就可能滑向伪造的边缘。有时,一幅壁画上虽然轻微但是自鸣得意的修改较诸严重的物理毁损还要令人忧虑。[①] 法国圣萨文教堂的《亚当与夏娃偷食禁果》的壁画上,美丽的夏娃就被不知名的修复者不辨男女地在脸上添上胡须,这确实比岁月的侵蚀或者完完全全的伪造还要拙劣。实际上,那种精心策划长期为之的巨大修复工程同样也不能回避真伪问题。1980 年开始的累计耗时十四年的西斯庭壁画的清洗修复工程就引起了一场难以平息的"真假风波":这是恢复原作的原始风貌,还是破坏了原作风格? 批评者尖锐地指出,米开朗琪罗的壁画作品似乎失却了原先沉郁典雅的颜色,变得像是艳丽的通俗画;明暗变化上的层次也较前减少,失去了丰富的立体感;现在,米开朗琪罗变成了马蒂斯……如此等等,不一

---

① 参见《当代美学》,第 264 页。

而足。[1] 在此暂且不论争论各方究竟谁对谁错，可以明确的一点是，对于艺术原作的任何一种哪怕是十分微乎其微的变动，也会有付出巨大代价的可能，即反而远离原作的应有历史状态。

然而，对艺术原作的伪造却在很大程度上建立在一种有关原作的历史性可以完全复制出来的观念基础上的。万·米格伦在为自己伪造弗米尔作品而辩解时曾如此表白："要么批评家们就得承认他们会犯错误，要么他们就必须承认我与弗米尔一样伟大。"[2] 反正，弗米尔可以被仿制得真伪无界是毋庸置疑的。的确，米格伦为伪造《以马忤斯的晚餐》这幅仿佛是出诸三百多年前的弗米尔之手的作品，几乎达到了一切都无懈可击的地步。这一伪作之所以能在专家的眼皮底下(如荷兰伦勃朗研究会)得到认可并从 1937 年起堂而皇之地陈列于荷兰博伊斯曼博物馆(Boysman Museum)长达七年，全然因为米格伦的伪造太殚思竭虑了：首先，是收集弗米尔用过的颜料，如蓝色采自天青石，黄色采自树脂，红色采于干胭脂虫，白色用白铅，等等。同时，仿照弗米尔那样，手工研磨所有颜料以使颗粒略微不匀，这种与机械磨制有别的色彩颗粒将使日后的显微检查变得无足轻重；其次，是有计划的试笔，比如把弗米尔画中出现过的东西都画上一次，而且予以不同的组合；第三，画面处理的技术性准备。为了使伪作的画面获得那种经历了三百多年风雨的古旧面目，米格伦不仅设计了特殊的器械(如烤炉)，而且尝试用不同的特殊材料加固用色以使人确信画中的颜料成分稳定而又年代久远；第四，伪造《以马忤斯的晚餐》本身。他选择了十七世纪的一幅旧作，采用

---

① 参见山石：《西斯庭壁画真假风波》，载《艺术世界》，1994 年第 5 期。

② 参见《当代美学》，第 276 页。

其画布和画架。再以轻石粉加苏打打磨掉画布上的原图像，但有意保留底色(这同样也是为了应付日后的年代考证)。画完以后经特殊烘烤装回原架；最后，则是编造天衣无缝的有关名画的来历。如此这般之后，《晚餐》经年迈的布雷迪斯(Abraham Bredius)博士鉴定后被确认为弗米尔所作，不久移入博伊斯曼博物馆作为重要作品予以陈列。[①]面对米格伦这样登峰造极的伪造高手，我们要提出的问题仍然是：他是否原样再造了弗米尔？回答应当是否定的。虽然米格伦的伪造之作被接纳为弗米尔杰作后，甚至连衡量弗米尔作品的标准也一度随之改变，但是这种"一度"对艺术史这一时间长度而言只是一瞬而已。有意思的是，人们不但事后发现了米格伦的伪作与真正的弗米尔的作品在风格上的差异，而且事实上在伪作刚出世时就有目光敏锐的专家看出其中的破绽，如纽约的艺术商杜维(Duvee)当时就收到过他在巴黎的一代理人发去的电报，其结尾正是大写的"十足的赝品"。只是它尚未引起更多人的注意。假如再横向地比较米格伦的其它画作，则更能找到他所处时代的事物(如化妆与电影似的夸张效果)对其作品的影响。[②]总之，即便是高明绝伦的伪

---

① See Mark Roskill: *What Is Art History*, Chapter 8.

② Ibid. 二十世纪六十年代还有一位作假画的行家里手，即匈牙利裔的埃尔默(Elmyr de Hory)。他早年在巴黎师从莱热。后来迫于生计不断出手假画，累计上千幅。二十世纪的那些著名艺术家的技巧对他来说似乎从不是什么问题。有人甚至称他所画的马蒂斯超过了马蒂斯本人。他仿过毕加索、雷诺阿、莫迪利亚尼、弗拉曼克、德朗、迪菲、博纳尔、布拉克和凡·东根等，并使大大小小的画廊甚至博物馆(如哈佛的福格艺术博物馆)一度受骗。有意思的是，他颇看不起其他的作假画者，如德国的专仿梵·高的奥托·瓦克尔(Otto Wacker)和荷兰的米格伦。他认为米格伦仿得太过现代，神经质以及把不同的画家糅合在一起。参见 Clifford Irving: *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of Our Time*, p.69, p.111, McGraw-Hill Book Company, 1969.

造者也不能完全与自身的时代无关。

或许我们再退一步设想还可把伪作的非历史本质揭示得更为一目了然。倘若伪造者提供的正是与所伪造的原作对象一模一样的作品，那么这是否意味着获得了进入艺术史的资格了呢？回答还是否定的。因为在这里，艺术史所使用的"原创性"概念与美学、艺术理论中普泛的"原创性"(或独创性、创造性等)，是有所不同的。《以马忤斯的晚餐》虽然可以毫不费劲地归列到诸如此类的"原创性"概念之下：如(1)艺术作品区别于其它任何物品的特性；(2)艺术作品具有的某种表面的个性，这种个性使其有别于其它的艺术作品(如色彩、构图和题材等)；(3)别出心裁的表现，比如题材处理方面前无古人的作为；(4)特定作品的艺术造诣，等等。但是，不管怎样，米格伦的伪作绝难归入那种艺术史上非常强调的某一人和某一派的艺术成就。以弗米尔为例，正因为在他之前的艺术中找不到他的那种构图感、他对鲜明的色彩的运用以及对光线反射的驾驭能力，我们才说他的作品富有原创性，而这种原创性又只能在特定的历史情境中才能凸现出来。换言之，在艺术史的领域里，原创性永远是历史地加以限定的，用赫尔德话来说，存在着所谓"历史时机的唯一性"(the singularity of the historical moment)，正是这种品性使艺术史成为不可逆转的过程。移之以论《晚餐》，我们就可毫不含糊地说：米格伦的伪作在其所处的二十世纪的历史背景中是无所谓原创的，因为它对艺术史并无实质性的贡献或是突破。尽管孤立地看，《晚餐》仿佛堪与弗米尔的作品相媲美，但是它无法克服历史的距离。① 总而言之，历史的尺度是划分原作与伪作的最高的

① 参见 A·莱辛：《艺术赝品的问题出在哪里》，《当代美学》。

标准。由此，也可见出艺术史的内在秉性。

在艺术史的视野中，艺术作品不仅是一种精神的独特凝聚，而且也是一种物化了的特殊载体。无论是经验自然主义的艺术理论还是分析论美学，都似乎难以勾勒出艺术史所面对的艺术作品的特性，前者在强调艺术与整个人类生活及文化的整体联系的时候似乎又混淆了艺术与非艺术，而后者则在“开放”艺术概念的同时实际上又否认了界定艺术的可能性。在当代的具有传统倾向的美学理论中，艺术作品的认识也颇不尽人意，比如“惯例论”，无论是论及体制、习俗抑或艺术家的意向，都似乎顾及作品的外在因素而对艺术作品本身的特征略而不论。对于艺术史的研究来说，具体的作品研究不仅不应该是抽象而又普泛的论证，而且还始终需要把作用的本体特征与具体、特殊的历史情境联系起来加以把握。正是在对每一件本身就显现诸种差异的作品予以历史性的审视时，每一具体特征或因素（甚至极为微小的因素）才有可能作为整体的一个有机成分而显出特殊的意味。把艺术作品具体化和历史化，正是艺术史作品观的重心所在。

第 6 章

艺术史的图像阐释

著名的艺术史学家帕诺夫斯基曾坚持认为，由于艺术史学者必须在尽可能充分地检验那些与艺术作品历史地联系在一起的文献(政治的、诗学的、宗教的、哲学的、社会的和心理学等的文献)的内在的意义的同时究明艺术作品本身的内在意义，艺术的研究就有可能为历史的研究提供一种丰富无比的材料。在某种意义上说，视觉艺术的再创造(即阐释)使得历史学家能够更为整全地理解人类的历史。[①]因而，对艺术作品的图像阐释在艺术史学科中具有极为重要的地位和意义。尽管在原则上说，对艺术作品的任何阐释都不具有终极的真理性质，但是只要想一想瓦萨里的声誉或许就不难理解历史地构成的诸种阐释究竟会形成一种怎样的效应之链：瓦萨里所著的最可称道的第一部具有艺术史性质的著作《名艺术家传》(1553 年)，尽管轶事连篇，偏重于所谓"艺术家的历史"，但是也确实包含了对艺术图像的大量"图说"(ekphrasis) 与"阐释"(interpretation)。[②] 有意思的

---

① See Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, p. 39, New York, 1955.

② 有关"图说"与"阐释"的问题详见下文。

是，瓦萨里本人也是一个颇有声望的艺术家这一事实[①]反而被人遗忘得差不多一干二净了。对图像的意义的重构所具有的价值和影响于此可见一斑！

需要从一开始就提出的是，艺术史的图像阐释有别于其它艺术学科中的作品阐释，这不仅因为艺术史所关注的对象总是那种与我们历史地构成认知距离的作品，而且还由于它顾及对特定作品所产生的诸种阐释所构成的历史过程本身的思考。由此，我们也就不难理解美国艺术史学者卡里尔为什么要在其《艺术史写作的原则》一书中劈头就提出这样的问题："为什么当代艺术史学者的论证是如此迥异于早期的艺术论述者的论证？同时，既然那些现代的历史学者常常各执一词，那么艺术史中的客观性又怎么成为可能呢？"[②]不管对这样的问题作何种回答——事实上也确是见仁见智，难有定见——我们从中可以看到的却正是艺术史学者所无法恝置的一种历史意识。图像的阐释自然是要最大程度地凸现对象本真的属性和内涵，因此它趋向于所谓共时性的分析（synchronic analysis）；而当其参证和比较此前的相关阐释时，它便获得了一种切切实实的历史性的维度。[③]与此同时，与其它历史阐释相比较，由于艺术史的阐释是以具有特殊性质的图像为对象的，它所产生的多义性方向的发展（误解、歪曲等不在此列）甚至应该肯定为一种对对象艺术价值的一种特殊确证。克劳（Crowe）、卡瓦尔卡塞

---

① 瓦萨里曾经是托斯卡纳（Tuscany）的第一大公爵美弟奇（Cosimo de' Medici）的特聘画家和建筑师。

② David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p. 3, the Pennsylvania State University Press, 1991.

③ David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p. 8.

莱（Cavalcaselle）以及帕诺夫斯基等都曾阐释过凡·爱克；左拉和雷夫（Theodore Reff）都剖析过马奈，瓦萨里和斯坦伯格都论述过米开朗琪罗，等等。但是，这种存在着相当时间跨度的研究尽管自有偏重，却并不意味着阐释的穷尽和终止。这也就十分自然地把艺术史的图像阐释牵入了一个极为独特而又复杂的历时与现时相关的空间。

然而，确立这样的意识实际上未必是顺理成章的事情。克莱夫·贝尔就曾把历史的观点和审美的观点绝然地对峙起来。在他看来，纯粹的审美和艺术作品之间的历史联系无关，而且从艺术中"寻求有关历史的解释"也是荒谬的。[①]问题在于，这种纯粹的审美理想又究竟在多大程度上是可能的或是真实的呢？我们的回答是否定的。因为，从最根本的意义上说，并不存在所谓纯艺术的对象，而一旦艺术被创造出来，它就开始变成了历史的对象，即开始沉入过去。这是一种无可避免的过程。[②]因而，图像阐释活动所面对的始终将是一种历史的意味，而且这种意味并非简单地凝固在过去的时间流程中，而是有所变化和发展。这就使得图像的历史性阐释很自然地要成为艺术史哲学的一种反思目标。

一、图像言语化的早期模态

虽然，至今为止我们依然不能断定，人从什么时候起产生了对视觉图像的言语描述或解释的需要，但是就我们所知的极早的

---

① 参见贝尔：《艺术》，第68—70页

② See Christopher Perricone: Art And The Metamorphosis of Art Into History, *British Journal of Aesthetics*, October 1991.

图像——无论是格拉夫特文化时期(Gravettian)狩猎者所制成的具有强悍形式感的小雕像还是马格德林文化时期(Magdalenian)洞穴艺术的杰作——都还是如今需要为之三思的视觉形象，更不消说进入文明阶段之后所创造的繁复多变的图像世界了。不过，更令我们兴致盎然的还有这样一个事实：至少从一个非常遥远的年代起(例如旧石器时代吧)，所谓图像的创造便是和言语活动联系在一起的。对于原始人来说，命名对象具有一种非同寻常的意义，而如果把这种命名和他们所膜拜或珍重的图像对应起来时，或许正是在祈盼一种魔力，即令从想象中唤出的形象不仅和自然中的相似物取得某种有效的对应，而且还赋予召灵的力量。或许，从原始时代起，就潜伏了从图像到命名乃至言语符咒的奇妙之链。可惜，追寻这种从图像到言语的延伸路线的工作绝非轻而易举，因为实证的参照还极为困难。

把人类对自身创造的视觉图像加以命名甚至扩充到言语符咒，的确还处于本质上的猜想范畴中。但是，只要有命名的因子，就会有解释的成份，不管是见诸口头还是后来留于文字，都是如此。我们没有理由怀疑，所谓图像的阐释的最早模态就是从貌似简单但又神秘的命名开始的。

按照西方学者的看法，构成艺术史意义的解释自然与原始人的命名有极大的距离。罗斯基尔在其新著《图画的阐释》一书的前言里指出，在艺术史作为一门独立的学科出现于十九世纪之前，图像的阐释采用了三种模式。他例举了十六世纪以来视觉图像与言语解释的三种联系方式。第(1)种是所谓的“图说”(ekphrasis)。这是从古代修辞理论中派生出来的用语。它适用于解释艺术家受文字影响后用图像所表达的那种再现性主题。洛多维科·多尔斯(Lodovico Dolce)在写给亚历山德罗·康塔

里尼(Alessadro Contarini)的信里所论及的有关提香的名作《维纳斯和安东尼斯》的部分便是典型的图说之例。他如此写道:

> 人们看到安东尼斯在动,但是优雅自在而又有力量……他的脸转向维纳斯,眼睛里充满了生气和笑意……他仿佛是以夸张而又温情脉脉的爱抚为维纳斯压惊。他沉静的神色和嘴巴的动作,清楚不过地流露了他的内心世界……维纳斯转过身去……而她的双臂则用力把他推开去……她的神情令人不得不相信她仿佛就该如此;显然,她看上去内心充满了恐惧,因为这个年轻男子将有悲惨的结局。[①]

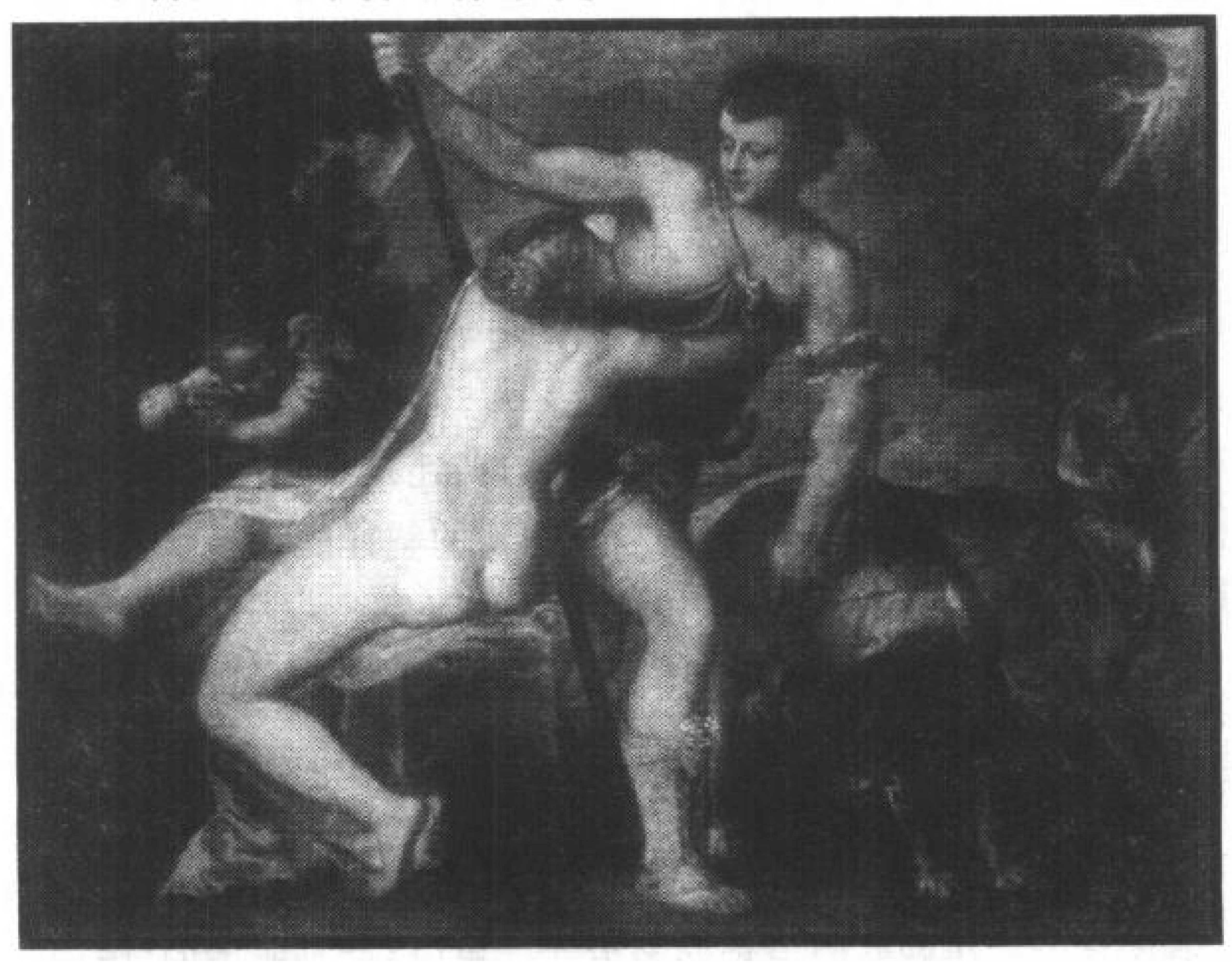


图 18. 提香《维纳斯和安东尼斯》(约 1560 年后)

106.8×136cm **藏华盛顿特区国家美术馆**

---

① Mark Roskill: *The Interpretation of Pictures*, p. Ⅶ, Amherst 1989.

图说,顾名思义,是一种对视觉图像的言语重建;它甚至要在文本中完成一种替代图像本身的任务,也就是说,重现画面上的事物,使人如睹原作。在不用插图的书籍里,图说的作用是自不待言的。就上述有关提香名画的图说而言,我们也能清楚地看到,洛多维科·多尔斯着力描述的正是画中人物形象的活动和姿态,强调了艺术家用以表现特定人物性格的一些特征,即使是某种带有暗示性的文字也是实实在在地建立在对画中所描绘的对象的显现特点的理解之上的。总之,图说以特定图像为依据建立自身的言语范围和内容;第(2)种是"诠解"(heumeneutics)。"诠解"最早出现在古希腊文中,其拉丁化拼法为 hermeneuein,词根是 Hermes,指古希腊神话中专司传递诸神信息的使者;他不仅向人们宣布神的信息,而且还有解释的任务,讲述和阐发神谕,使之变得可被理解和具有实际的意义。就与图像有关的诠解而言,它和图说有鲜明的差别,是运用有关艺术家的内在性格、信仰等的假定来确认作品的涵义。以十七世纪时乔万尼·皮埃特罗·贝罗里(Giovanni Pietro Bellori)对卡拉瓦乔的作品中的图像意义的分析为例,我们不难看出诠解的旨趣所在:

> 他开始依凭性情而画……认为自然是他笔下唯一的主题……他画过一个坐在小椅子上晾头发的少女,她的双手放在腿上。他把此幅肖像的背景画成一个地板上放着小药罐、珍珠与宝石的室内,仿佛她是从良的烟花女子。[1]

在这里,我们大略可以看到以下几个特点:第一,诠解对于图像的

---

① Mark Roskill: *The Interpretation of Pictures*, P. Ⅷ – Ⅸ Amherst, 1989.

解释已经不仅仅局限于画面，而是越出所囿，涉及到艺术家的风格特点和主观气质，这与图说中以画面而论图像的特点截然有别；第二，初看起来仿佛是自然主义风格的图像及其作者的描述，实际上是在注释图像和艺术家的特定联系以期加深对作品的理解程度。比如，画家要画盔甲，为什么把它画得如此锈迹斑斑；如果画的是花瓶，则又为什么把它们画成既破旧又不完整的瓶口，如此等等。但是，有时图象与艺术家的关系在诠解中被发展到近乎牵强附会的地步："卡拉瓦乔的风格和他的容貌外表相一致。他肤色黝黑，深色的眼睛，眉毛和头发也均为黑色；这种颜色很自然地反映在他的绘画中。[在其晚期作品中]他受驱于本性而回归深色风格……这和其骚动、好争辩的性情联系在一起。"这已经是让人难以全信了。显然，在图说和诠解无以再施展身手的地方，还需要其他的解释手段。这就是第(3)种的"估测"(divination)。可以想见，并不是所有呈现于视觉的图像因素都能追寻到解释的由头。在这种情况下，类似卜算的估测就在所难免了。这里我们可以1604年时卡勒尔·凡·曼达(Carel van Mander)对凡·爱克兄弟所作的著名的《根特祭坛画》[1] 所写的文字为例：

在右翼上方再现的是亚当和夏娃……亚当的新娘并未给他一个苹果——艺术家通常在这个主题中所描绘的水果是……一个新鲜的无花果——这倒可以证明小凡·爱克定是一个学识渊博的人。奥古斯丁和其他学者均认为，夏娃

---

① 《根特祭坛画》(Ghent Altarpiece)又称《羔羊受崇拜》，是后期哥特式佛兰芒绘画的杰出代表。此作是由布鲁日市长约请凡·爱克兄弟为根特市圣巴冯教学而作的油画和蛋彩画，时为1432年。

之所以给丈夫一个无花果，是因为摩西未曾给这种水果取过一个特定的名字，而只是说过[在人类的堕落之后][①] 他们不是用苹果树的叶子而是无花果的叶子来遮掩肉身的。

事实上，在《根特祭坛画》中所描绘的既不是苹果，也不是无花果，而是柚，就像《阿诺尔菲尼的婚姻》中的窗台上所放的水果那样。卡勒尔一方面以自己的所见作出自己的估测，另一方面又援引奥古斯丁的文本加以确认，目的大概就在于让早期的那些编年史学者相信这正是无花果。[②]尽管卡勒尔的估测可能有误，但其用意则足以使我们体会到“估测”的基本立场：1、试图通过确认图象中的未定因素达到一种更为全面的理解；2、援引权威性的资料，以使主观的确认或破译更有说服力。

上述三种叙述图像的模式的一个共同特点是始终以图像的视觉特点为中心。尽管卡勒尔对《根特祭坛画》的阐释也引述了奥古斯丁和其他学者的论述(即图像以外的文本材料)，然而他的叙述旨趣还是局限在图像的某一细节的单纯确认上，而没有一种对此深化或从中发掘深义的明显趋向。因而，不管人们如何概括出形形色色的从图像到言语的阐释模态，其基本特点还是大同小异而已。当然，应该说罗斯基尔所列述的早期的图像解释的三种模态尽管各有所偏，泾渭分明，但实际上在后来的解释活动中(尤其是涉及到较为复杂的图象时)，三种模态的深化则成了更真实的情形，譬如狄德罗对十八世纪后期一些法国沙龙绘画，罗斯金对前拉斐尔派的作品评述，以及 W·佩特十九世

① 此指亚当受诱偷食禁果后堕落于人间。

② See Mark Roskill: Preface, *The Interpretation of Pictures*, Amherst, 1989.

纪时为列奥那多的《蒙娜·丽莎》所写的著名篇章等，都可以分别看作为图说、诠解和估测的独特发展，其丰富性和深刻性远在前人之上。[1]至于三种模态的混融，恐怕也是更为普遍的现象。

不过，我们在这里主要不是想究明在艺术史的早期研究中的图象解释到底有多少种类的模式以及这些模式究竟有哪些与众不同的特点，等等。我们所关心的问题在于，这些模式在实际上是否忠实地解释了特定视觉图像的意义，或者说，它们所达到的释义水平到底具有怎样的有效性（validity）。由此，我们才有可能较为彻底地了解艺术史作为一门独立的人文学科之前的阐释模式的实质。对文献的研究表明，无论是图说、诠解或是估测，它们的有效性是相当受限定的。美国学者 D·卡里尔甚至认为，像图说这样的图像释义是和现代的艺术史中的阐释思想相对峙的。透过图说这一似乎最注重图像的视觉特征的解释之网，我们可以找到不少可以深思的支点。

首先，图说未必总是言必有"据"（即出诸图像以及图像所赖的文献资料中的事实依据），因而也不一定能够达到在没有插图的书籍里起到替代原作的印象的作用。以现收藏于罗马梵蒂冈普列那小教堂（Cappella Paolina）中的米开朗琪罗的杰作《圣保罗的转化》为例，这是一幅根据《圣经》中的"使徒行传"而作的绘画。我们可以先比较一下《圣经》中的有关原文和瓦萨里在《名艺术家传》中所撰的图说文字。

《圣经》原文

他行路，将到大马士革，瞬间从天上发光，四面照

① See Mark Roskill: Preface *The Interpretation of Pictures* Amherst, 1989.

着他，他随之仆倒在地，听见有声音对他说：保罗，保罗，你为什么逼迫我？

瓦萨里的图说

惊恐的保罗从马上掉下来……被抬着他的士兵围着，而其他人则受慑于基督的声音和光轮而纷纷逃散，姿态各异且又优美，一匹奔逃中的马拖着一个想要阻拦它的人。

显而易见，瓦萨里的图说并不针对《圣经》中所描述的文字，它更直接贴近米开朗琪罗的原作，只要我们对照一下作品就不难意识到这一点。但是，即使这里的"图说"也远较《圣经》中的文字要详尽得多（比如后者没有点明马、士兵们以及保罗的位置），我们也难以单凭瓦萨里的文字而想象出画中人和动物等的空间关系，因而，也谈不上以此替代对原作中图像的印象和理解了。与此同时，参照米开朗琪罗的原作，我们也不难发现，图说对图像细部的描述实际上显示了相当的选择倾向。这无形之中给我们通过图说去认同绘画作品所描绘的事件或故事增加了更多的障碍。一方面是图说的明显旨趣：即通过言语重建图像的叙述性意义，另一方面则是对细部的选择性，即有关图像的叙述意义的再现是限定的、局部的。这就会形成一种很不尽人意的局面：如果迷信某一图说是对特定图像的言语上的真实再现，那么图像中未能被图说的细部就有可能失去解释的机会。事实上，像弗里德伯格（S.J.Freedberg）对《圣保罗的转化》所作的具有创造性的阐释，恰恰是建立在瓦萨里所忽略的那些细部上的。[1]十六世纪的学者相信，言语可以隐喻地重造被艺术家所描绘的场

① See Sydney J. Freedberg: *Painting in Italy 1500 - 1600*, pp. 325 - 327, Harmondsworth, 1970.

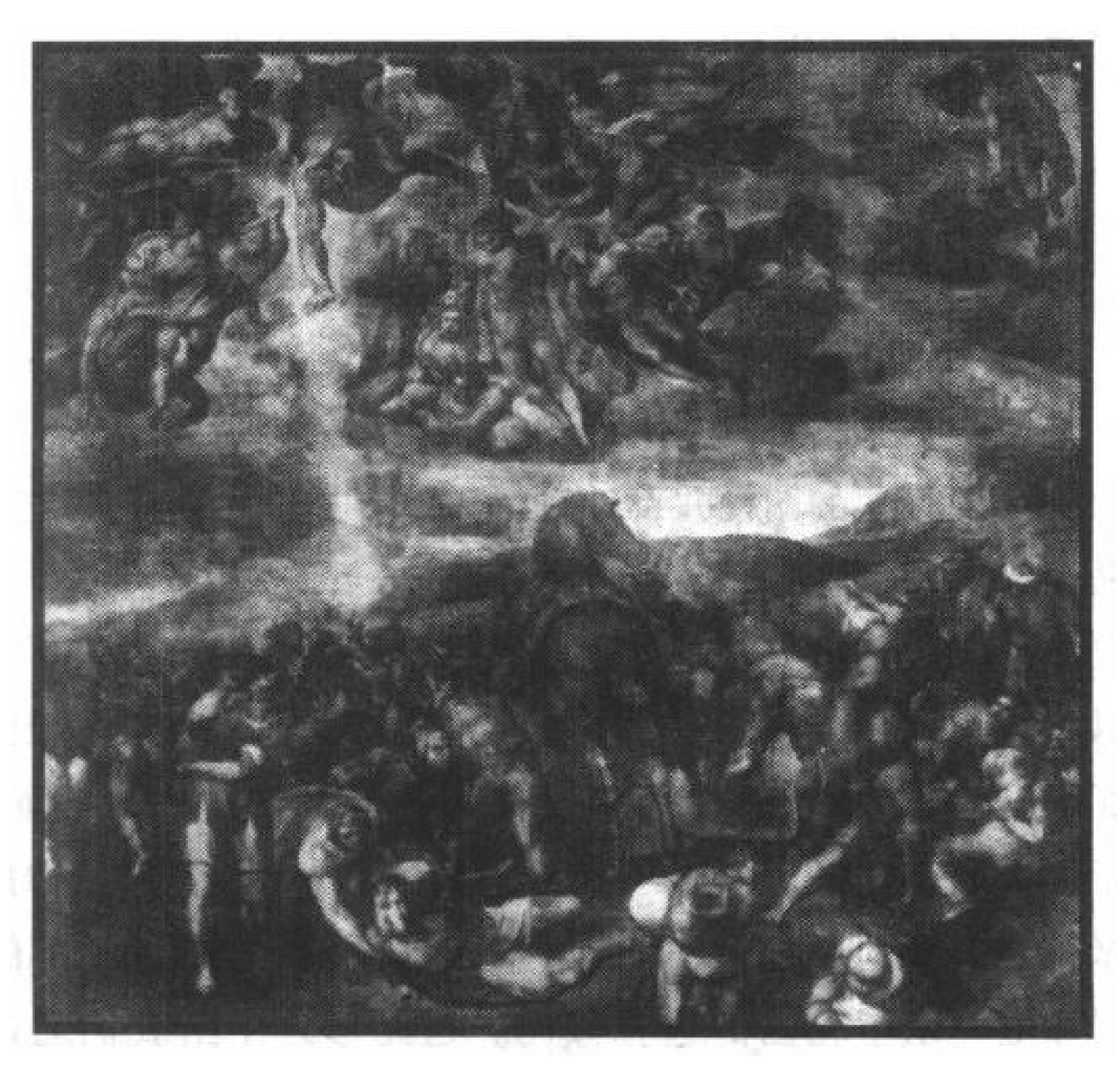


图 19. 米开朗琪罗《圣·保罗的转化》(1542—1546 年)
624.8×660.4cm 藏罗马梵蒂冈普列那小教堂

景,而现代的学者则认为,关注作品图像中的各种局部或细节可进而把我们引向对整个作品的更为深刻而又全面的观照与理解。当然,任何的选择倾向都是必然的。没有选择性的认识几乎是不存在的。但是,问题在于,当选择性成为一种阻碍阐释的开放性和深度性的因素时,它就有反思的必要了。事实上我们在瓦萨里的《名艺术家传》中还可找到更不尽人意的图说。他曾经只以一个段落的文字来对付距自己住处不远的阿雷佐市的圣弗朗切斯科教堂中的壁画作品(出诸弗兰切斯卡之手),其图说仿佛是随意地列述所见的细节:女王的服饰、科林斯式的柱子、掘十字架的人、天使,等等。假如这组壁画不再存世的话,那么我们要从瓦萨

里的图说中确定画家到底画了多少场景以及相互间的关系(也就是重构对图像的印象)几乎是不可能的。同时，他的图说也没有反映出弗兰切斯卡在组画中表达的时序关系。显然，图说本身很少令人产生争辩的兴趣，也难以引发对图像意义的探究欲，所以，图说看似对图像视觉特征的强调，却未必鼓励对阐释至关重要的“苦读细品”。

其次，更为复杂的情形是：图说对图像的视觉外观的侧重不仅是外在的、表层的和简略的，而且还可能是出于特殊的用意而故意误认图象中的内容。在这种情况下，图说就成了与阐释要求相背的认识。美国学者斯坦柏格曾经指出，瓦萨里为米开朗琪罗的著名壁画《最后的审判》而写的图说即有故意让人误解的特点。原因是多方面的。在一幅置于梵蒂冈西斯庭教堂的大型作品中，把显赫的人物形象米诺斯画成让一条蛇抚弄其阳物的样子，简直是难以置信的事实。其实，米开朗琪罗在《最后的审判》中所确立的是一种形象化的、几乎具有异端色彩的“神学”：基督的形象令人难以捉摸，似乎不是在诅咒罪人；圣母在最后的审判之前也不是圣者的神态；“当圣母把一只脚放在一片像是圣劳伦斯殉难时所用的格栅上，而我们又看到一把梯子标志着一条向罪人敞开的上升之路时”……这些是不是流露出艺术家对有形的地狱和恒久的惩罚的疑惑？但是，按照特伦托宗教会议的清规戒律，地狱之苦是不变的。在这里，瓦萨里为了寻求与宗教相一致的释义，为了让作品得以留存，难道不需要杜撰一种图说？比如，他把米诺斯看成是比亚乔(M. Biagio)，即是显例。[①]

---

① See David Carrier: Ekphrasis and Interpretation: The Creation of Modern Art History, *Principles of Art History Writing*, Pennsylvania State University Press, 1991.

再次，由于图说是建立在对图象的视觉构成因素的描述基础上，因而其阐释的广度和深度是捉襟见肘的。它很难应用于画中之“谜”的阐发，比如法国画家华托(Watteau)的一些作品中的主题与形象就显得相当复杂，而不可能在复述故事的过程中得到意义的充分释放。甚至十九世纪时那些再现性相当鲜明的图像也需深文周纳，而非一目了然地可以叙述出来。戈蒂埃(Théophile Gautier)就曾对展于1869年沙龙的马奈的《画室中的午餐》一画颇为迷惑不解：为什么把盔甲放在画中？这究竟是决斗后还是决斗前的午餐……①

总而言之，从图像到言语的释义活动，图说的功用是颇为有限的。图像的阐释不可能完全落实在一种视觉叙述的言语重建之上。至于诠解和估测，其弊端如前所述也是显而易见的。这又使我们把反思的行为引申到一种大略从文本到图像的阐释路子上，尤其是图像志和图像学的作为。②

---

① See M. Roskill: *Interpretation of Pictures*, p. 77.

② 有关“图象志”(iconography)和“图象学”(iconology)的译述仍有可斟酌的余地，如果仅限于说明平面的描绘，无论是“图象志”和“图象学”都是合宜的用语，但实际上，iconography 和 iconology 还沿用于立体形态的雕塑和建筑艺术。比如 Adolf Katzenellenbogen 作为帕诺夫斯基的弟子就做过这方面的研究，见其《沙特尔大教堂的雕塑构想：基督、圣母、教士》(巴尔的摩，1959年)；Earl Baldwin Smith 也做过雕塑和建筑的“图象志”研究，探讨过早期基督教“图象志”与象雕的关系，分析了罗马帝国和中世纪的建筑中的象征主义。尤可参见其《作为文化表现的埃及建筑》(纽约和伦敦，1938年)。此外，Richard Krautheimer 曾写过不少有关建筑“图象志”的研究论文，探求早期基督教和中世纪早期的建筑的意义。可参见其《〈中世纪建筑的图象志〉导论》(in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, V (1942), pp. 1–33). 毋须赘述，无论是教堂、修道院和宫殿还是现代的摩天大楼都不乏可以深究的“象征价值”，而用图象来指称显得不太贴切。或许把 iconography 和 iconology 分别译为“视象志”和“视象学”更为合适和准确。不过，本章主要的讨论对象限于绘画，故为方便计仍采用“图象志”和“图象学”的说法。

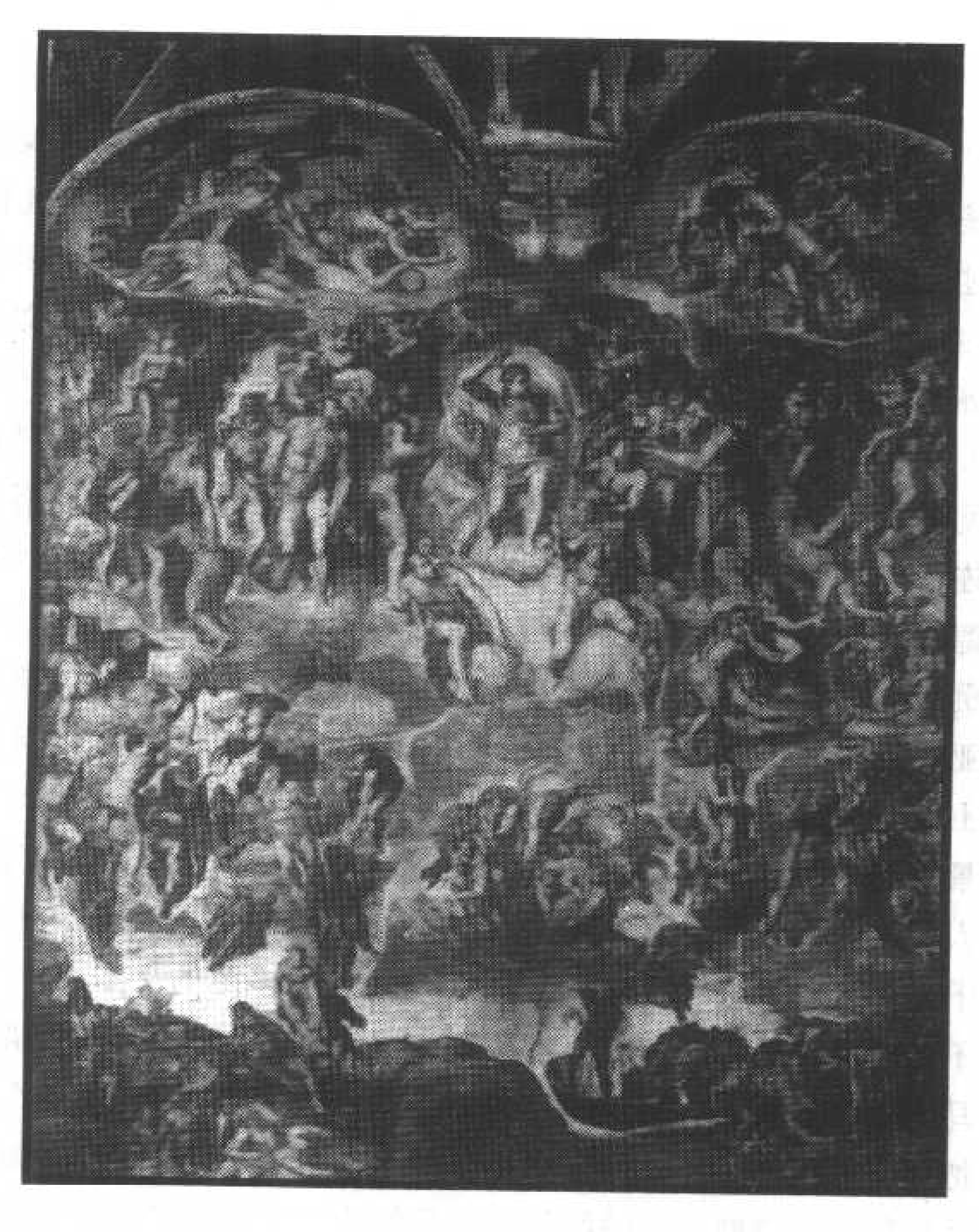


图 20. 米开朗琪罗《最后的审判》（1536—1541 年）
1369.7×1320.8cm　藏罗马梵蒂冈西斯庭教堂

二、寻求文本印证的图像阐释

既然对于图像意义的阐释仅仅依靠视觉的构成因素本身还是远远不够的，那么寻求图象本身所依托的文献材料并由此回过头来重新阐释图像就变得顺理成章了。在一定意义上，图像的视觉因素确实是其涵义的原本载体，但是认知上的历史、文化等的距离的增大又不可避免地使图像载体和所蕴的含义之间的关系显得模糊甚或神秘莫测。此时，图像之外的相关文本材料就可能是至关重要或必不可少的阐释证据。罗斯基尔曾以洛伦佐·洛托(Lorenzo Lotto，约1480年—1556年)的著名肖像画《安德烈亚·奥多尼》[现藏英国皇家汉普顿宫(Hampton Court)]为例，说明相关文本材料对于图像意义把握的辅助作用。《安德烈亚·奥多尼》描绘的是一个身着裘皮、满脸络腮胡须的男子；画面上有不少可引人注意的细节。但是，观者若是不了解人物的背景情况，就很难理解画中几乎占据了注意中心的众多物品，例如人物周围的大大小小的雕像，它们或倚靠墙面，或从桌子的台布下露出一截……然而查检有关安德烈亚·奥多尼的文本资料，就不难究明他是一位出色的收藏家和鉴赏家，尤其钟爱古希腊罗马的雕塑作品。由此，我们也就能在图像中觉察到，他为什么会把那些残缺不全的雕象视如生命的一部分而爱不释手(比如右手握紧一件微雕作品的细部)，以及他的左手放在左胸前仿佛是流露出他对自己拥有那些艺术珍品的骄傲……在这里，相关文本的点拨使得画面上的一切细节都变得适得其所和意味深长了。[①]其实，《安德烈亚·奥多尼》还仅仅是较为简单的例子。可

① See M. Roskill: *What is Art History*? pp. 11 – 12.

以推想，当特定的图像更进一步地涉及相当复杂的理性、社会、宗教、赞助人和主题的选择等问题时，其意义的阐释将在更大程度上有赖于相关的文本材料的佐证。不少古希腊的瓶画就与荷马的史诗《伊利亚特》和《奥德赛》有很充分的联系。而当我们面对马奈作于 1877 年的名画《娜娜》时，一种比较自然的阐释路子就是从左拉的同名小说中的故事出发去印证图像中所包含的叙述内容；或者再把其中日本风格的壁纸上的仙鹤和马奈对日本母题的其它借鉴甚至还包括有关当时日本普遍的文化志趣的文献也考虑进去；或者探讨人物注视时的表情与过去相似的文本、图像等的关系，互相比较和阐发，等等。如此，我们对《娜娜》的理解和阐释就会大大丰富和深刻起来。实际上，不仅仅一个作品的图像可以从文本中获取意义，而且一批艺术家的创造也可能与特定的文本有极为特殊的关联；揭示这种关联，能够极有力地揭示图像本身的意义或者从特殊的角度打开意义的崭新界面。美国著名学者阿什顿(Dore Ashton)教授于 1991 年发表的《一个现代艺术的传说》一书就别开生面而又精到地分析了一些现代艺术的图像是如何从巴尔扎克的那一鲜为人知的天才之作《无名的杰作》中的某些观念中汲取灵感的，从而为我们阐释塞尚、毕加索和抽象表现主义等提供了新的视野。她甚至进一步把文本(诗)、音乐与视觉图像联系起来，从而让人们看到了巴尔扎克、里尔克、勋伯格等对康定斯基、毕加索等人的影响。有论者相信，像《一个现代艺术的传说》这样的著述，不仅仅有助于人们把握和阐释现代艺术的图像的某些特殊侧面，而且甚至也是对文化史和观念史的一种贡献。就此而言，出发或立足于相关文本的立场以烛照图像的“微言大义”，具有不可等闲视之的作用。

从叩问相关的文本到阐发图像的意义，其间存在着一种颇为重要的关联。按照卡里尔的说法，"艺术史学者对其所收集的视觉参考资料读得越多，其阐释也就发挥得越多。"[①]确实，我们若大略地回顾文本——图像的阐释活动的历史，就不难感受到这种阐释路子渐趋完备的累积过程及其丰富多彩的光谱。

事实上，即使是长于图说的瓦萨里也频频地求助过相关的文献资料。譬如普里尼在其煌煌巨著《自然史》(亦译《博物志》)第三十五卷中有关古希腊名画家和画作的描述以及第三十六卷中对古希腊大雕塑家略显简要但又十分生动的记述都曾经给瓦萨里带来许多文思绵绵的启示。但是，问题在于，瓦萨里最为推崇的古代名画家，如宙克西斯、巴哈修斯和阿佩莱斯等人，在普里尼笔下都是传奇般的人物，然其作品早已轶失而无从查考。因而，瓦萨里及其同代人对普里尼文本的依赖就显得过于寒碜，也就是说，无以真正实现从文本到图像本身的阐释过程。与此同时，瓦萨里在讨论早期的许多艺术家时，所依据的资料也颇芜杂甚至不足为凭，比如民间的回忆和道听途说等。在他的《生平》中不乏那种中世纪式的"逗乐故事"与道德寓言的混合。他甚至对艺术家的性格比艺术家的作品更感兴趣，比如对布法马可(Buonamico Buffamacco)的艺术成就就很少在意过，这些与艺术史(尤其是十九世纪以来的)相应自觉的实践形成了鲜明的对照。

十九世纪艺术史成为一门独立学科之时，代表着经验主义胜绩的实证论成为强大的思潮，艺术史学者也开始对有关图像的文本资料展开了切实而有效的搜寻、评判和整理。这在研究

---

① David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p. 97.

古代艺术的学者身上体现得更为明显些，比如对古代艺术理论史颇有发言权的缪勒(Eduard Müller)、对普里尼曾有过专门研究的奥佛·杨(Offo Jahn)以及对古希腊艺术情有独钟的奥佛尔贝克(Johannes Overbeck)。最值得一提的是，艺术史的维也纳学派[①]在这方面有非凡的建树。1871 年该学派的创始人之一的埃德尔柏格(Rudolph von Edelberg, 1817－1885) 着手编辑一套题为《中世纪和文艺复兴时期的艺术史、艺术技巧参考文献》的丛书。这大概是艺术史领域里第一套相当系统的文本材料，均取自专门论文、纪年史、日记和诗歌等，凡十八卷。维也纳学派中的另一创始人威克霍夫(Franz Wickhoff, 1853—1909)也做过大量的文献工作。施罗塞(Julius von Scholosser)作为维也纳学派的最后一位代表，其《艺术文献》包括所有从古代到十八世纪末的文献与书目，具有经典性的历史意义。此书 1924 年出版于维也纳；1935 年至 1964 年间曾有数种意大利语的译文。施罗塞这一工作也可以看作是维也纳学派从十九世纪中叶至二次大战之间的一种主要兴趣的集中反映。此外，像沃尔夫林的高足德国学者弗兰克尔(Paul Frankl)的《哥特式：八百年的文献与阐释》长达近千页，也是颇为重要的文本材料，为特定的图象研究提供了相当专门的依据。

当然，并不是所有的画，都要求从文本的角度切入并且依据

---

① 有关维也纳学派，有不同的评价。按照贡布里希的叙述，它最先是威克霍夫(Franz Wickhoff)创立的。1900 年威克霍夫和其他学者办了一份《艺术史通报》(Kunstgeschichtliche Anzeigen)。在此刊第一期上有一宣言，阐明这一学派的研究倾向，即反对非专业性，反对所谓的"美文"，而要求科学、准确的记载，以使艺术史真正成为一门科学。See E. H. Gombrich: *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science With Didier Eribon*, p. 39, London, 1993.

文本而得到阐释。比如专家们都认为，像弗米尔的《制花边者》和《读信的年轻女子》之类的画，是没有必要将其复杂化的；有些画的母题的辨认则只要诉诸常识就会让人们去掉深文周纳的阐释冲动，像十三个人围坐一桌的壁画，如果其日期考定在公元之前，就不可能是基督的最后晚餐，也就不会有多少深入阐释的价值了。然而，为数相当多的图像的意义的阐释却不能不依据特定的文本材料，而这正是图像志和图像学所要着力予以解决和实践的问题。

当图像志与图像学同马勒(Emile Mâle)①、帕诺夫斯基和温德等著名艺术史学者的名字联系在一起时，它们指向了一种对视觉艺术中的文化事实的深度译解。尤其是帕诺夫斯基的《图像学诸研究：文艺复兴时期艺术中的人文主义主题》(1939 年)的问世，使艺术史学的理论研究一时不无三足鼎立的情势：李格尔的《罗马后期艺术》(1901 年)、沃尔夫林的《艺术史原理》(1915 年)和图像学。我们知道，图像志原是历史研究的一部分，可追溯到十九世纪甚至更早的欧洲的学术根源。比如马勒的方法是从十六世纪以来里帕(Cesare Ripa)、菲里普(Anne Claude Philippe de Caylus)、迪德隆(Adolphe Napoleon Didron)和罗奥尔特(Charles Rohault de Fleury)等人的研究方法中派生出来的。在早期的有关研究中，它强调的只是借助文本材料确认绘画和雕塑的主题、动机和象征等，也就是说，只关注图像的题材、意义等而非其载体的形式问题。它在不对作品的风格因素作任何细究的情况下，辨认图像的意义，而且往往是通过有关的

① 其出版于 1898 年巴黎的《哥特式图像：法国十三世纪的宗教艺术》，1902 年被译成英文，1907 年被译成德文，影响极为深远。

文本资料的参证最后确定图像的涵义(尤其是主题性表现的命名),比如圣者的殉教、某一历史的片断以及神话中的事件等。假如要进一步地探究图像的内在含义(如象征的作用及其理解),就过渡到了所谓的“图像学”阶段。图像学不仅仅只是探讨主题的认同问题,比如谁在何种情境中得以再现,而且还是一种颇有深度的阐释,比如凡·爱克绘画作品中作为一种神性恩惠的光的象征作用到底是什么。所以,按照帕诺夫斯基的说法,图像志和图像学的区别与其说是在本质上毋宁说是在程度上;图像志仿佛是通向图像学道路上的一个小站(way - station)。[①]后者是前者的一种深入。

图像志和图像学的研究作为艺术史的一种分支,体现了相当的洞察力。温德作为瓦尔堡学派中最博学而又敏锐的学者,在其著名的《文艺复兴时期的异教奥秘》(1958年)一书中澄清了波提切利、米开朗琪罗、提香和伦勃朗等人的作品中的“悬而未决的意义残余”,从而拆除了接近、欣赏和理解这些作品的最后障碍。他的图像学方法正是建立在对与作品图像相关的文本的恰如其分的苦读细品之上的,其影响甚至越出了艺术史本身而波及哲学和文学,且似乎难为后代学者所超越。帕诺夫斯基反对把艺术史仅仅看作是风格史,而是和瓦尔堡一样坚持以为艺术史是文化史或文明史(Kulturgeschichte)的一个组成部分,因为艺术本身就是文化的征兆。他不再满足于像普林斯顿学派那样,把图像志变成一种作品的索引或者用以确定作品的归属、日期等内容。在他看来,博斯(Hieronymus Bosch)可能再现一只残破的容器,但是也可能喻示一种暴食之罪或者是艺术家本

① See Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, p. 32, New York, 1955.

人的有意识(或无意识)的性幻想。正像他在《早期尼德兰绘画》(1953年)一书中所指出过的那样,佛兰德斯的艺术大师(比如凡·爱克)可以把事实上是想象的东西画得无比真切,而这种想象的真实中的每一个细枝末节均受制于艺术家预先构思的象征计划。[①]尽管帕诺夫斯基的有关研究刚出来时令人生疑,而且他的深文周纳式的阐释也不是无懈可击,但是他指点的阐释方向却令人颇感兴趣。譬如,他当年所强调的佛兰德斯的艺术是寓言性的这一结论,在今天已被普遍接受了。而他对图像的"象征的价值"(symbolic value)[②]的阐释更是把图像的阐释引向一种深刻的维度。或许,贝伦森(Berenson)与图像志的关系是一个再好不过的例子。他对图像志的冷落曾是人所皆知的。在他看来,对艺术作品的内容的穷究其里的探测于鉴赏研究并无大补,后者更在意于艺术品的载体特征。不过,有意思的是,他在出版于1927年的重要著作《方法三论》一书却起用了图像志的方法,并将它与莫雷利的研究路子联系起来。虽然这种结合明显有点不自在,但可以想见图像志方法的影响所在。

在帕诺夫斯基的图像学观念中,意义大概可以在以下三个层面上加以把握:第(一)是"自然的意义",比如依照常识可以辨认的图像中的人物、对象和母题等。然而,即使是应付这一层面上的意义,我们也会遇到一些困难。以乔尔乔内的《三哲人》(现收藏于维也纳艺术史博物馆)为例,十六世纪时有人以为此作表现的是对日光的沉思,但没有人指出是什么人在沉思;有人认

---

① See Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, p.137 Cambridge, 1953.

② 所谓"象征的价值"语出卡西尔之口,参见 *Encyclopedia of World Art*, Vol Ⅶ, p.776, New York, Toronto and London, 1963.

为，画中的人物是根据星象追随基督的三位智者，他们正在途中休憩；或者他们可能是人类思想的三个阶段（即古代、中世纪和近代）的象征。但是，当代利用X光技术而获得的线索表明，画中右侧的一长者的头饰前原先画有一种君王所用的头带或扇形的顶饰，因而仿佛艺术家本来是想要再现君王们的，而后又把他们与一种哲学的或星相学的意味联系起来（右侧长者手持有一张画着新月和三个看似占星术符号的纸片）……瓦萨里当年也曾颇失望地放弃过对一些湿壁画的题材的破译，原因就在于人物形象的特定叙事意义有的简直不可理喻。[①]可见，即使是对人物的身份的辨认也未必是轻而易举的。不过，对于大多数绘画作品来说，自然意义的把握还是较为直接和方便的。还有谁不能在荷兰的静物画中一眼就看出这是一串葡萄，那是一块咸肉呢？尤其是当我们依据特定的文本材料了解了特定历史条件下艺术家所采用的再现特定事物的路数或者题材的限定范围时，我们对相关图像的自然意义的理解就更会有"历史性"的色彩。比如，对扬·凡·爱克的《阿诺尔菲尼的肖像》一画的阐释，可以参照十六世纪马尔库斯·瓦·威尔纳维克和卡勒尔·凡·曼达的文本，知道此画中宣誓的男女正在缔结婚约。[②]再如，我们若是对《圣经》文本有所了解的话，那么对弗兰切斯卡的《浸洗》一画中的基督和洗礼者的辨认就变得几乎可以不加思索。

第（二）是"习俗的意义"。在西方艺术中，习俗的意义把看似直接的写实提高到了一种喻义的水平上。比如桂冠总是表示被描绘的对象是贞节的（尤其是指已婚女性的贞淑）。乔尔乔内

① See M. Roskill: *What is Art History?* p. 94 – 97.

② See M. Roskill: *Interpretation of Pictures*, p. 64.



图 21. 乔尔乔内《三哲人》(约 1506 年)
123.8×144.9cm 藏维也纳博物馆

的《桂冠》即是一例(现藏维也纳艺术史博物馆);百合花则是纯洁的代表;无花果是智慧之树;桃子(带有桃叶)意指心灵和口才,引申为真理(心口一致),一个女人体加桃子就是诚实;森林之神(Satyrs)和海怪则是所谓"兽欲和欺骗的化身";长蛇喻指时间;猫头鹰指涉聪明……如此等等。更为复杂的习俗意义则是和文化的传统联系在一起的,必须揆诸文本(包括历史、宗教、文学乃至民间传记等的叙事材料)以及同类图像的再现惯例才能有较为整全的理解。达·芬奇的《最后的晚餐》的图像构成既与《圣经·新约》有关,同时也呼应着相类似的再现风气。譬如在

六世纪的拜占庭的镶嵌画中就有了同样类型的再现。十四、十五世纪的某些教堂和修道院的餐厅壁画上也不乏类似的处理。在达·芬奇之后，还有其他艺术家继续同类主题的探索，突出的例子有内利(Plautilla Nelli)的同名之作(只是有的人物被置换成了女性的形象)和十七世纪的普桑的类似画作。所有这些作品都建立在对《圣经》这一特定文本的把握之上。因而，要理解这些作品中的图像意义就有必要印证相应的文本材料，否则所谓的阐释就难免会圆凿方枘了。当然，具体到每一种图像，阐释对于文本的印证就并非只是一一对应的简单关系而已。例如十七世纪的一威尼斯画家曾画过一幅其中有一个左手持剑、右手托盘(盘中有男性的人头)的青年女子的作品。这很容易使人想起《圣经》的"马可福音"中的有关施洗礼者约翰、希律大帝的儿子希律安提帕斯之继女莎乐美的文字，从而判定它是莎乐美使施洗礼者的约翰惨遭杀害的故事。但是，施洗礼者的约翰在《圣经》并不是由莎乐美亲手杀死的。那么这究竟是什么再现内容呢？其实，《圣经》中另有朱迪思亲手杀死霍罗佛尼斯的记载可以印证。不过，在《圣经》里，霍罗佛尼斯的头是被装在口袋里的，而不是装在盘中。至此，阐释者就不得不暂时离开相应文本的出处而去参证同类主题的再现惯例了：比如在十六世纪的德国和意大利的绘画中，再现朱迪思时均改用了盘子以追求更强烈憾人的画面效果；而画莎乐美手持宝剑的，倒是从未有过。[1]因而，可以大致推断它是有关米迪思和霍罗佛尼斯的主题。这

---

① 这是有缘由的：宝剑代表着一种正面的品质，如光荣、正义和献身等，似难与莎乐美这一凶残、淫乱的女性相提并论，参见 Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*: Chapter 2, New York, 1955.

也说明了有些图像的阐释不仅要引证特定的文本而且还要参照类似的再现惯例。

第(三)是"内在的意义"。帕诺夫斯基认为这种意义"或许可以界定为一种统一性原则,它既是视觉事件及其可理解性意味的基础同时也为其作出解释,甚至决定了视觉事件具现的形式。"[①]换一句话说,它是一种更为整全同时也更加深度化了的意义,接近于帕诺夫斯基在《图像学的诸研究》一书中所论述的"象征的价值";它"常常是艺术家本人也未必明了的甚至是明显有别于艺术家有意想表达的意旨"[②]。一旦对图像的阐释深入到"内在的意义"层面时,它就完成了从图象志分析到图像学分析的转换。[③]举例来说,在十四至十五世纪,表现耶稣诞生(Nativity)的惯常样式——圣母斜依在床上或睡椅上——就被另一种样式所替代,譬如圣母跪在圣婴前礼拜,如果从构图的角度看,这只不过是一种以三角构图替代矩形构图的变化而已;从图像志角度看,则是在作品中引入了像拟波拿文都拉(Pseudo-Bonaventure)和圣·布里吉特(St. Bridget)这样的作家笔下的主题。然而,从图像学的角度看,这一变化更是中世纪后期的一种新的情感态度的反映,是一种时代的迹象。[④]由于图像的"内在的意义"是一种象征的、形式化的价值,它凝聚了作品问世时特定时代的历史、政治、科学、宗教等诸方面的征兆,因而相应的阐释就难度尤加。阐释者不仅要熟知图像志的意义及其文本的依据,而且还要了解特定的观念史、社会和宗教的体制特点、时代

① Ibid, p.28.

② See Erwin Panofsky: *Studies in Iconology*, p.8, New York, 1939.

③ Se Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, p.33.

④ See *Encyclopedia of World Art*, vol Ⅶ, p.776.

的理性态度，以及广博的外语知识，总之，必须是一个文化史学者乃至人文主义学者。确实，即使是在静物画中，内在的含义也是天衣无缝，适得其所。比如十七世纪的荷兰静物画中，花卉或是水果等都不无象征性的深义——生命的转瞬即逝与短暂无常、成熟和紧相追随的死亡，如此等等。当然，像凡·爱克的《阿诺尔菲尼的肖像》这样的作品就更为复杂了。画中阿诺尔菲尼向上举起的右手到底表现什么？这一问题几乎像一个受折磨的魂灵一样萦绕在帕诺夫斯基下半生的学术论著中！[1]所以，罗斯基尔很感慨地承认："当我在伦敦的国家美术馆中伫立于扬·凡·爱克的《阿诺尔菲尼的肖像》前面时，或者当我与那些以研究那一时期而见长的同事讨论此画时，我又一次地意识到并没有弄懂而且永远也不可能奢望一无疑虑地弄明白此画确切的表现内容……"[2]在这种意义上看，图像学的阐释和一种对内在的意义的未定性的承认不谋而合了。也正是到了这一步，图像学的探索到了极致的状态。

不过，帕诺夫斯基本人是非常清醒地意识到图像志、图像学方法在应用活动中的各方面困难的。他曾认为，把文本材料和视觉图像的阐释富有成效地组织起来殊非易事，两者之间会发生所谓的"交通事故"而显得有惊有险。[3]事实上，像吉尔伯特(Creishton Gilbert)这样的学者五十年代时就对帕诺夫斯基及

---

① See M. Roskill: *The Interpretation of Pictures*, p.65. 它可能是一种婚礼上宣誓的姿态，但是新郎用左手拉着新娘的右手正好与仪式要求相反，也迥异于其它再现婚礼的图像。

② See M. Roskill: *The Interpretation of Pictures*, p.62.

③ Erwin Panofsky: Traffic Accidents in the Relation Between Texts and Pictures, *College Art Journal* Ⅰ (1942), p.69.

其追随者所遵奉的图像学方法的有效性提出过怀疑。在《论文艺复兴时期的绘画中的主题和非主题》中，吉尔伯特就提出了一个很具体也很有针对性的问题：困难与其说是在探寻意义的诸层次，还不如说是了解阐释发挥到何种地步是有效的。那么，图像志与图像学方法到底存在着哪些问题呢？这里，我们不妨胪陈其荦荦大端：第(一)文本和图像的相互印证与阐发容易导向一种循环论证的危险。我们相信"图像包含了一定的意义"是因为"它依据了一定的文本的意义"，而"图像依据了一定的文本的意义"又要借助于"图像包含了一定的意义"来证明。这倒不是说，求诸文本材料阐释图像会全然没有意义，而是说在图象和文本之间应该确立一种怎样的权威性。在许多情况下，虽然图象的创造依助于特定的文本材料是一个普遍的事实，但是，文本本身却未必都是专为未来的图像而作的，而且文本中的诸多意义不一定适合视觉化的表现，因而在图像的阐释活动中迷信图像与文本的绝然对应关系会造成大量的误释。质而言之，图象学研究不可能是艺术史的全部依托。第(二)是文献化的倾向。帕诺夫斯基曾把凡·爱克的《阿诺尔菲尼的肖像》视如一份视觉化的婚姻档案，认为它反映了作者的个性、人的基本态度以及普遍的世界观等。这并不算错。但是，需要深究的是，图像是不是文献视觉化的一切？图像本身的艺术化特征又是什么？正像帕诺夫斯基也曾意识到的那样，图像学的方法在二三流的学者手中会变得尤为等而下之，因为艺术的图像悉无差异地变成为文件或文献资料了。而实际上，艺术远不是文献的意义可以包容的。图像学方法的一意孤行颇有如履薄冰的危险。它若不是和研究者所必备的审美的敏感性、历史的关联感以及把握、评价事物证据的严谨作风等交织在一起，其片面性和单薄是在所难免的。

第(三)由于文献化的倾向,图像学的分析就会不自觉地偏离对艺术至关紧要的价值判断。当然,这不仅仅是图像学方法所独有的弊病。但是,在图像学的具体研究中,确实存在着一种将杰作和平庸之作(后者也可有足资发挥的文本渊源)不自觉地相提并论的弊端。第(四)正由于更多地只顾及与文本相关的意义(内容)的辨认、分析和阐发,意义载体的形式方面的特征就不免颇受冷落,而实质上图像恰恰是内容和形式的整合体,同时整合的程度及其具体方式也是决定图像的艺术价值的一种重要因素。可以注意到,帕诺夫斯基晚期所做的研究已经不囿于图像学的樊篱,其在美国所带过的弟子们的研究也不例外。帕诺夫斯基越到后来越倾向于认为:图像学的研究与其说是破译那些被再现的想象之物,还不如说是探究构成图像象征的基础的诸观念。这在其《早期尼德兰绘画》一书里表现得尤为明显。显而易见,图像学任务已经不只是对图像的意义阐释了。第(五)对文本的过分依赖甚至主观臆测使图像阐释有时蒙上"占星术"的污垢。一些艺术史学者即认为,图像志的研究所达到的图像阐释过于花哨、繁复,而古代大师的作品远比帕诺夫斯基及其追随者们让我们所认识的要简单得多。[1]所以,为了防范过度地误解作品(即对相应文本材料的参证超过必要的限度),使图像就范于一种主观色彩十足的阐释框架,帕诺夫斯基告诫图像的阐释者,必须究明"在何种程度上对象征的这种阐释是与特定大师的历史位置和个人倾向相吻合的"[2],反对将过多的哲学或寓意的

---

① See David Carrier: *The Aesthete in the City*, p. 56, the Pennsylvania State University Press, 1994.

② See Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting*. Vol. 1, p. 212, Cambridge, Mass., 1953.

意义加诸图像。

事实上，在文本和图像之间有着很多不相对应的关系。首先，并非每一种图像都与特定的文本有关，即使是宗教题材的绘画也会如此。比如，在西方绘画里常常出现的施洗礼者约翰作为婴儿和年幼的基督在一起的图像：背景上是基督一家，画面上约翰才两岁左右，手持芦苇十字架。这种在意大利文艺复兴时期就已出现的图像却并不是以圣经为依据而画就的。因而，也就毋需死抠文本追寻所谓阐释的重要依据。其次，由于特定文本被误释而产生的图像也会同原文本产生相应的不符，因而相应的阐释就难以以文本为轴心加以发展了。我们知道，萨图恩(Saturn)是个具有悲剧色彩的形象。这个孤独、宁静与沉思之神之所以后来被画成一个头上戴着头盔而不是蒙着灰白头布的形象，是由于人们把"头上戴着灰白头布"(Caput glauco amictu Coopertum)中的"灰白"(glauco)误读成了"头盔"(galeatum)。[1]有时，一种文本也可能引出一些不同的图像，比如波提切利所画的一些神话题材甚至影响了人们对原文本的理解。总之，文本和图像的关系是颇为复杂的，而图像本身的意义也非偏重文本的图像学所能穷尽。由此，我们就不能不继续探究图像阐释所涉及的其它方面。

三、图像意义的构成与呈现

假若没有在共时的层面上了解图像意义的构成方面，那么任何对图像的历史性阐释(历时的深入)就不免大打折扣或者是

---

① See Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascances in Western Art*, p. 105, New York, 1969.

不甚完整的。应该承认,无论是帕诺夫斯基的图像意义三层次论,还是维也纳学派传统的继承者塞德尔曼(Hans Sedlmayr)的四层面论[①],都凸现了对图像意义的纵深研究的重要意味。但是,他们的理论似乎忽略了对意义的共时构成及其呈现的应有关注,也就是说,在理论上尚未解决对意义这一命题本身的认识问题。在这里,现代阐释哲学的研究应该成为一种重要的参照背景。

就图像的意义问题而言,大略有三个基本取向:一是图像作者的原意(intention,也有译成“意旨”、“意向”、“意图”等等),二是图像的视觉表征,三是由图象引发的心理反应。在这种界面上说,图像的意义不是单向量的结构,而是立体的凝聚。就像梅洛-庞蒂所相信的那样,艺术家所画的一切“正像一个十字路口一样,是存在的所有方面交汇遇合之点,”是“在此以前不曾存在于任何地方的一个意蕴”[②]。因此,我们对图像的意义的把握和阐释也就会是多向量的感受、求证和综合。首先,就图像的作者原意而论,图像的意义必定要和作为传达者(同时也有是理解者)的作者联系在一起。现象学哲学的代表人物胡塞尔在其著名的《逻辑研究》中,曾把“意义”界定为一种意向性的对象。在他看来,如果不同的人都在其意识中想到了某一个所指的客体,那么对于不同的人的意向行为而言,这一意向性的对象便会是

① 四层次论大略为(一)外观特征的理解,即面对作品时,在细部尚不清楚的情况下把握住整个外观甚至情调的特点;(二)形式的理解,即画面诸视觉秩序的把握;(三)意义的理解,即深入到图象的各种特定的意义,如寓意、喻义等;(四)整个理解,即一种综合的把握。

② 参见[法]梅洛-庞蒂著:《眼与心》,第163、172页,中国社会科学出版社,1992年。

相同的或恒定的。换一句话说，不同的人只要可以有同样的意向性的行为就能够在意识中达到同一对象，也即同一意义，如此这般。但是，我们的问题是：意义是不是就像现象学学者所解释的那样可以直接同一于所谓的意向性的对象？甚至还可追问到艺术家的意向(或原意)是否能够同一于媒介上的视觉表征的问题。不过，艺术的原意不仅仅与图像意义的形成与传达等紧密相关，而且是追踪图象意义时不可缺失的有机部分。按照阿多诺的表述："意义便是将作品的不同的意旨综合成一个整体。"[①]所以，一方面原意(意旨)和图像的意义有关，另一方面两者之间又有微妙的差别，并不是完全等同的对应物；其次就图像的视觉表征而论，意义总是最为直接地物化于可诉诸人的感知觉的具体媒介上，使图像成为一种首先要求感性把握并且由此才能深入的特殊对象。这就像音乐，只有当音符被演奏出来时，意义才有了相当整全的落实之处。同样，图像的意义也只有在具现为一系列特定的视觉表征时，它才有可能被人们感受到和体验到。在这一意义上说，视觉的形式即是图像意义的存在形式。意义越是完美地渗入这种感性意味十足的视觉表征之中，就越能内在化：即表征内在于感性，而意义又内在于表征。由此，也就非常自然地使即使是视觉化了的意义也总是有表层和深层的区别，甚至表层本身难以成为把握图像整体意义时的可靠参证。要免除对图像的肤浅甚或错误的体会，必须达到表层所覆盖或者掩饰的深层，让后者来确证表层的含义。也就是说，表层只有通过深层解读的必要过程才能得到合宜的理解。这种对深层的强调并不是对表层的看轻。相反，表层对意义的方向限定或提

① Theodor. W. Adorno: *Aesthetic Theory*, p. 217, London, 1984.

示是显而易见地体现在阐释者对图像表层含义和深层含义的反复对比和检验上的。在艺术史的图像阐释实践中,分歧更多地集中在深层含义上,以致对表层的审视、参照变得越来越重要。或许,阐释的完善化不仅是越过表层而进入到深层而且还表现在两者之间的多次参证和呼应;其三就图像所引发的心理反应而言,它也是图像意义的一种断不可略的向量。图像仅仅通过我们并为了我们而存在。因而,它不但向艺术家也向接受者提出存在的要求。当代的接受美学十分直截了当地认为,作品的意义正是由接受者的参与而实现的(即把"艺术文本"转变成为"审美文本"),甚至在很多时候还是由后者所决定的。当图像在不同的接受个体眼中衍化成种种不同的意味,不仅不是对图像本身的游离或错位,而恰恰是对图像全部含义的一种开放与确证。因而,图像的意义与其说是由艺术家所构成的,不如说是在接受者与阐释者那里被构成的。当然,这不免有些言过其实。但是,接受者和阐释者所实现的图像的意义尽管千变万化,五花八门,然而其趋同的成份不仅是固在的,而且在时间的展开过程中变得越来越明显。这意味着作品本身的客观性在起作用。总之,在共时构成上,图像的意义是上述向量的独特凝聚或变化,是一种复合的、多层的和流动的现象。这就要求我们对图像的意义作综合的、辩证的和历史的把握。

需要正视的正是,图像意义的确证和阐释很难是一种"原意"、视觉表征和心理反应等的简单拼合。事实上,特别强调"原意"重要性的论点,总会倾向于把"原意"看作是唯一的和主导的。这首先会与那种看重视觉表征的学者形成忤逆,后者认为画和雕塑是以自身说话的,一切由图像本身来决定。艺术家对于原意的表达就如康斯坦布尔所说的那样是站在画布前才开始

的，尔后归结为画的光影和色彩的痕迹。作品一旦完成，就和作者无关了。同时，只看重原意也会和高扬接受者反应的学者形成抵触，因为后者认为，没有绝对的标准能够究明此阐释（反应）必然地优于彼阐释，也就是说，恰恰不能承认至高无上的、唯一的原意的存在；认为只有一种原意因而也就只能采取一种阐释策略才有效的观点是一种虚幻的设定，等等。对于当代的艺术史学者而言，无疑有必要究明图像意义的不同向量的特殊性质，而且尚须在此基础上为意义的"澄明"去尝试打通不同理论主张和实践之间的通道。

首先，针对原意就有一些值得再加反思的问题。法国现象学派美学教授杜夫海纳曾经认为：艺术"给我们打开的独特世界是自然的一种可能，在实现这种可能时，作品给我们带来了一个实质的信息；艺术家作为一个曾经感到这一信息的人，也从中表现了自我"[①]。这无异是说，为了正确阐释图像的意义，必须把作品的创造者——艺术家的感受和表现作为不可偏离的阐释对象，也就是说要承认原意的存在。具体而言，这包含了两种假定：第一，意义是通过艺术家而表现在作品（图像）之中的；第二，意义在图像本身完成之前就已开始了。显然，这两种假定为所谓的原意赋予了一种自在的色彩，即在图像视觉表征和观者对图象的心理反应之外有一种绝然性质。毫无疑问，艺术家的地位或重要性在此得到了极为明显的强调。对照一下另一位法国现象学美学家梅洛-庞蒂的相似言论，我们也不难看到，来自艺术家的那份"原意"不仅是一种事实，而且还是无所不在的艺术

---

① 〔法〕米盖尔·杜夫海纳：《美学与哲学》，第116页，中国社会科学出版社，1985年。

灵魂:“一个像塞尚一样的画家、一个艺术家、一个哲学家,应该不仅创造和表现一种思想,还要唤醒那些把思想植根于他人意识的体验。如果作品是成功的,它就是一种由它自己来进行艺术教育的奇特能力”,人们“可能依凭绘画或著作的来龙去脉,建立起交叉和印证。依靠对各方面的参照,并在隐约可见的风格引导下最终找到艺术家希望与他们交流的东西。画家只能构思出一个图像,要指望这个图象为其他人而活跃起来。艺术品就将与那些散在的生命相结合,而不是只存在于这些生命中的一个,像绵绵缱绻的春情,或像历久不去的谵妄,或像空中一颗闪烁的星星。作品将从此与一些心灵共存,可以推论说,作品将存在于每一个心灵里,作为一种永久的收获深深扎下根。”[①] 在这里,尽管提到了那些面对塞尚画作的人的心灵,但梅洛-庞蒂无疑是把来自艺术家的“思想”(原意)看得光彩四溢、长存不朽而且是高于一切的。依照常识和习惯思维,这些有关“原意”的论述既真实又无可辩驳。难道图像能在艺术家大脑一片空白时应运而生而且意义盎然吗?难道我们可以像接受美学所相信的那样可以由观者自己决定图像的意义而根本不顾这一意义的本源——艺术家吗?难道我们仅仅依凭图像的视觉表征就可企及图像的整体意义了吗?英国著名学者沃尔海姆(Richard Wollheim)就曾如此强调过:我们所做的无非就是重现艺术家的原意,否则的话,我们就是把艺术品降为普通实物了。[②] 因而,不但不能排除“原意”而且还要看重“原意”。确实,无论怎么说,

---

① 〔法〕梅洛-庞蒂:《眼与心》,第54-55页,中国社会科学出版社,1992年。

② See Richard Wollheim: *The Sheep and the Ceremony*, p. 13. Cambridge, 1979. 其实中国古人所谓“画乃心印”(《图画见闻志》)也是同样的意思。

艺术家作为特定图像的创造者，必定会拥有一些他人所难能体会到的东西。就此而言，艺术家与“原意”的关系就不是偶然的，同时也有权威性的色彩。如果站在心理分析学的立场上看，艺术家在创造中所留下的一切痕迹都可追索到他的内心深层，也就是说，图像中的一切都无不与艺术家的“原意”有关。所以，颇有必要对艺术家展开传记式的发掘，否则便难以解释他所创造的图像意义。同样，我们被图像震憾的时候正是艺术家在起作用。在《论米开朗琪罗的〈摩西〉》一文里，弗洛伊德曾经这样写过：“那种强烈地攫住我们的东西只能是艺术家的意旨，如果他成功地在其作品表现了这种意旨的话……他希图在我们内心唤起的正是使之产生创造动力的同样的精神集合(mental constellation)。”[①]无疑，追踪艺术家的意旨(或原意)成了弗洛伊德的阐释目标。他也正是这样做的。更为晚近的波洛克(Griselda Pollock)则把作者问题看作是史学者为了确定艺术家在文化与社会的历史情境中的地位时所要借助的释义学手段。她认为，研究艺术家传记的意义在于为具体地揭示占有主导地位的社会与文化的力量而选定一种角度；这些力量所汇成的历史立场正是特定主体所必须经历的。比如，要使梵·高的艺术富有历史性的意味就不能不联系特定的文化背景(尤其是荷兰和巴黎的前锋艺术)，而梵·高恰恰无以使自己的艺术实践顺应这些文化背景，因而就显得非常特殊。[②]

但是，任何理论或学术主张的演绎只有在对于艺术史现

① S. Freud: Standard Edition, Vol. 13, p. 212.

② G. Pollock: Agency and the Avant - Garde: Studies in Authorship and History by Way of Van Gogh, *Block* 15 (1989): p. 4 - 5.

象的印证中才会更具体而切实地表明其特定的效度。按照英国学者波德罗（Michael Podro）的见地，当我们在重建过去的艺术（比如阐释鲁本斯的《长矛一击》一画的意义）时，“如果我们现在假定下述情形是无法避免的，即在不严格的意义上说，在我们对这幅画的反应中，某些概念来源于精神分析——诸如伴随负罪感的转移，攻击欲得以释然的概念，或者我们看到了这幅画所补偿或改变了的某种水平的情绪，那么，我们不是在重建一幅作为我们内心生活的过去的作品吗？我们不是按照鄙视鲁本斯或他的同时代人在其中所看到的东西的方式来重建吗？”对于这样的诘问似乎可能产生如此三种看法，第一种看法是，“我们可以说自己理解了这幅画的原初意义或意图，进而在我们的内心赋予它一种附加的意义；第二种看法是，“修正是不可避免的，事实上，这恰恰就是解释的过程和目的。原作者与现代观者之间的鸿沟是绝对的，也是看不见的：我们不可能站在自身之外去观察这种关系”；第三种看法是“在我观看鲁本斯的这幅画时，不可能明确区分什么是他所应允的，什么是他视为无关的。”对于第一种看法，波德罗认为它是出诸传统哲学阐释学（如 E.D. 小赫希）的观点，因而断难接受。具体地说，它无视观者或阐释者的“现代感受力”，而事实上“这幅画是经由我们自己的感受力而建构起来的，因而并不存在一条使这幅画摆脱我的现在情境的途径，除非我们把它变成一个纯粹的考古学对象，只与学术上的关注而非任何其它什么关注相关”。至于第二种看法，也大体相类，因为“我们确实与过去的作品有关系，就此而言，我们必须为自己去重构它”。但是，麻烦就在于如何“既运用我的现代概念和感受力，又意识到我正在这样做”。

如此，我们仿佛就只能认定第三种的看法了。不过，这又引向了另一极端。很难说艺术史研究应当如此处理与过去艺术的关系。[1]尽管波德罗没有继续深究其里并且给出他自己的明确取舍（或一种倾向或一种结论），但是他还是在一定程度上凸现了所谓“原意”（意旨、意向）问题的复杂性，或者说追寻“原意”的困难所在。确实，一旦我们追究艺术家在图像中所体现的“原意”时，就进入了一种几乎无法实现的阐释状态：如果艺术家的“原意”等价或决定了图像的意义，那么我们怎么能把对艺术家的“原意”的猜测令人信服地呈现为确凿无疑的意义，既然我们无法还原艺术家的“原意”，又如何对图像的意义有切实的把握？心理分析尽管在探究艺术家的无意识世界中有独到的贡献，但是主观化的偏离也几乎是从来不能制止的一种倾向。因而，对艺术家的“原意”的探索总是局部的，有限的甚至有时是错误的。从这种意义上看，艺术史研究中的人文主义的这一意念只能是设想而不可能是结果本身了，即艺术史的目的是再现艺术家的整个精神状态。[2]

看来，问题的症结并不是承认或是不承认“原意”的真实性，而是如何应对处理“原意”时的实际难度。我们不妨稍作列举：第（1），一种非常普遍的现象是，很多艺术家在解释自己的图像时显得不得要领。对于从古代至现代的大量西方艺术家的书信有颇深了解的弗里登特尔（Richard Friedenthal）曾经有些惊讶地发现，大多数艺术家拙于阐释自己所创造的图像

---

① See Michael Podro: *The Critical Historians of Art*, pp. 209 - 217, Yale University Press, 1982，中译见《美术译丛》，1989 年第 3 期。

② See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, pp. 6 - 7, Pennsylvania State University Press, 1991.

的意义。[1]无论是在世的艺术家还是故去的，都大致相类。劳森伯就承认过他自己会误解自己的图像，事实上，他所叙说的很多东西也确是难以令人信服的；据说，罗斯金和透纳彼此相熟，两人一起用过餐。透纳也读过罗斯金所著的《现代画家》第一卷，必定会对其中为自己晚期的创作而写的文字倍加注意。或者可以推测，透纳会对罗斯金的一些阐释是否抓住了“原意”而作出过反应（比如罗斯金对《阿波罗和巨蛇》的分析）……但是，为什么如此这般，罗斯金对透纳的阐释还是不那么令人信服而异议不绝呢？[2]是否艺术家在完成特定图象之后，也在本质上和观者、阐释者大同小异，而成为与图像相疏异的人？或者换一种角度说，运用语言手段阐释视觉化了的图像意义正是画家之所短？瑞士画家保罗·克利这样感叹过：“我的内心是难以把握的……”这句话是艺术家在三十七岁时就写下的，后来，或许是出于强烈的同感，人们把此言镌刻在克利的墓碑上了。[3]第(2),“原意”似乎也不是一种永久不变的东西从而让人可以全然依仗。正像有些艺术史学者所感喟的那样，即使是像提香这样的大画家在考虑到他遥远未来的声誉(“原意”之一)时,他也无法想象到一个世俗的社会、种种博物馆中的排列位置(如与印象派的光亮色彩形成比较)乃至不同的光照以及修复技术会如何改变自己当初的关于图象的其它设定(“原意”之二、三、四……)。第(3),在联系艺术家的生平时也会有不

---

① See Richard Friedenthal (ed.): Introduction, *Letters of the Great Artists*: *From Blake to Pollock*, New York, 1963.

② See David Carrier: *Pinciples of Art History Writing*, pp. 95 - 96.

③ 参见〔法〕梅洛－庞蒂:《眼与心》，第163页，中国社会科学出版社，1992年。

同的具体问题。以弗兰切斯卡为例，我们对于他的生平几乎是一无所知的。因而，对于他的作品图像的阐释就要转而依赖这样一种观念：弗兰切斯卡或许在其图像中表现了一种对当时的种种政治事件的复杂反应，或者是包含了丰富的宗教象征性。所幸的是，由此出发，也确能令阐释者觉得比较贴近艺术家的作品的实情。由于无论是瓦萨里的《名艺术家传》还是当时的其它有关文献都没有提到此艺术家在绘画中寄寓了这种政治态度或象征色彩，所以所有阐释者都必须面临这样的难题，即证明他们并不是简单地把现代的观念投射到了弗兰切斯卡的图像中去。然而，这恐怕与还原艺术家的"原意"一样不可思议。那么，反过来说，是不是在更多地了解艺术家生平的情况下，阐释就有游刃的余地了呢？其实，也未必如此。譬如，卡拉瓦乔的生平是有所记载的，因而把他的作品图像与生平联系起来考虑似乎顺理成章。但是，卡拉瓦乔的艺术发展特别复杂，探讨上述联系尽管颇有诱惑力，事实上却又很难展开。而且，我们还可以提出类似这样的问题，为什么阐释者对艺术家的生平有了一定的了解，却反而会引出完全不同的阐释结果？比如，早期的阐释中从未有过像现代阐释者所坚持的一些看法，即卡拉瓦乔的绘画表现了爱欲之感(erotic feeling)，其中包含了复杂的象征性，等等。[①]到底是早期的阐释者忽略了艺术家的原意，还是现代的阐释者无中生有地添加了图像的意义？这真是难以断论的问题。第（4），尽管艺术家是当然的"原意"的来源，或者说在很大程度上和图像意义必然地交融在一起，但是，古代的不少作品是来历难明的，大量的原始艺术即是显例；而近代的不少作品也或者是

---

① See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, pp.8－9.

轶名的或者是归属有误的。在这种情况下，艺术史还能不能有一种价值自明的图像意义的研究？同时，更为根本的问题是，艺术家是不是拥有一种“神来之笔”或“天助之手”可以完完全全地在特定媒介上传达自己意欲表达的诸种意义？对此，现代哲学阐释学显然表示了极大的怀疑精神。心理学也告诉我们，人不管运用何种符号手段都难以表达出一种毫不失真的意图；表达的过程就已经仿佛是一种“自我疏异”、“自我分离”的过程。而艺术的传达恐怕更其如此。有关艺术家的“原意”与媒介上物化之后的图像之间的差距，中国古代学者和艺术家倒是深有所悟的。三国的荀彧指出：“理之微者，非物像之所举也。”[①]这与王弼的“像不尽意”的见地是一脉相承的。欧阳修在谈到画事之难时也有过如此体会之言：“飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之物难形。”[②]因而，在某种程度上说，“立像以尽意”[③]可能只是一种一厢情愿的设定，所谓“意不指适”、“意不称物”和“像未尽意”等，恐怕是更为真实的情形。艺术家在媒介上所遭遇的种种“语言的痛苦”正与此相关相联。第(5)，事实上，任何阐释者都难以声称自己已直抵艺术家的“原意”并可将之一一具现。尽管W·佩特在其著名的《文艺复兴：艺术与诗的研究》一书中写过一段有关列奥那多·达·芬奇的《蒙娜·丽莎》的脍炙人口的美文；弗洛伊德为米开朗琪罗的《摩西》写过一篇令人不容忽视的重要论文；罗杰·弗莱（Roger Fry）曾对塞尚有深刻敏锐的见地

---

① 见《三国志·魏志》荀彧传。

② 《欧阳修文集》，转引自滕守尧：《中国怀疑论传统》，第254页，辽宁人民出版社，1992年。

③ 《易·系辞上传》。

……然而，所有这一切都不具有终极的性质。乔治·博厄斯（George Boas）就认为，佩特那段美得可以收入诗文总集中的阐释还是过于拘泥，太多提示，从而掩盖了真知灼见；[①]彼德·福勒（Peter Fuller）则不能完全同意弗洛伊德对《摩西》的解释；[②]而研究塞尚的艺术史学者事实上也没有而且也不会在弗莱的《塞尚》一书前止步不前。

总之，一方面艺术家的原意不容忽略，而另一方面它又不是图像意义的全部所在，而更可能是其中的一个极其重要的侧面。

其次，除了艺术家的原意之外，图像的视觉表征确实也集结了一系列的问题。按照常识，视觉化的东西就是可以一目了然的事物。然而在艺术中，这一点变得乖巧、微妙得多了。图像阐释的有效性在很大程度上要依赖阐释者对于图像的视觉表征的细细品读，也就是说，要求一种对原作的真实而又细致的知觉活动。饶有意味的是，当这种知觉活动具有再认识的明确目的时，却时有错认的情况。而且，这种错认有时会严重到令人惊讶的程度。比如，伦勃朗有一单人肖像画，内中描绘的是一个持刀的人，十八世纪时，此画被读解成一个暗杀者的形象，而到了十九世纪则被确认为伦勃朗的厨师！但是，这些其实均是任意的猜测，是对原作的误认。画中的人物应该是圣巴多罗买（St. Bartholomew）。[③]他在《圣经·新约》中是耶稣的十二门徒之一，曾到过印度、埃塞俄比亚、美索不达米亚、帕

---

① 〔美〕乔治·博厄斯：《审美趣味史上的〈蒙娜·丽莎〉》，《世界美术》，1991 第 2 期。

② 〔英〕彼德·福勒：《艺术与精神分析》，第 56 页，四川美术出版社，1988 年。

③ See Mark Roskill: *What Is Art History*? p.151.

提亚、利考尼亚和亚美尼亚，据说被巴比伦国王下令剥皮砍头而死。米开朗琪罗的名作《最后的审判》中即有对圣巴多罗买的描绘。应该指出的是，阐释者对图像的视觉表征的知觉再认并不总是“眼见为实”，有些特征在特定知觉中会被淡化或强调，有些则可能就流于误认。佩特在其《文艺复兴：艺术与诗的研究》一书中谈到古希腊雕塑时指出，人物的“眼睛间距过宽而且没有一种方向感，既不是凝视也非用心于任何特定的外在事物”。[①]但是，如果我们看一下温克尔曼的《古代艺术史》，就会对佩特的观感深表怀疑了。温克尔曼曾经指出，阿波罗在追杀巨蛇时，“其高贵的神情，充满了力量的意识，仿佛从胜利中升腾而起，把目光投向了无限”，也就是说，他是有一种有方向感的目光的。[②]其实，雕像拉奥孔又何尝不是另一个极好的例子。在谈到古希腊的雕塑时，佩特还有过一个更为让人疑惑的结论：“在绘画中作为一种取之不竭的表现之源的头发……不再引人注目……其肌理也不复存在。”[③]但是，温克尔曼却给了我们完全相反的结论。他指出，在《观景楼的阿波罗》（现藏梵蒂冈博物馆）中，“柔软的头发在神圣的头颅上飘舞，仿佛轻风在吹拂……好像涂上了众神之油，而赐人美丽与欢乐的三女神在他的花冠上把他的头发系成悦目的发结”[④]。温克尔曼研究的权威之一、英国学者波茨(Alex Potts)也相

---

① Walter Pater: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, p. 174, p. 178, Berkeley and Los Angeles, 1980.

② See Johann Winckelmann, *The History of Ancient Art*, Vol. 2, p. 313, Boston, 1880.

③ Walter Pater: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, p. 174, p. 178, Berkeley and Los Angeles, 1980.

④ See Johann Winckelmann, *The History of Ancient Art*, Vol. 2, Boston, 1880.

信，此雕像上的头发显然是相当特殊的，这也可能是温克尔曼及其同代人如此偏爱此件作品的一个重要原因。[1]雕塑有如此知觉上的错位，绘画似乎更过之而无不及。中国艺术家感叹的"难画之意，画者得之，览者未必识也"（欧阳修语）是很恰切的概括。确实，当我们面临并不熟识的艺术图像（尤其是出诸大师之手的作品）时，那些微妙玄通甚至一时显得深不可测的视觉表征是不会不常有的。当然，仅从知觉的角度说，图像的视觉表征既已具现，倒是迟早会被注意到的。问题在于错认或者对重要细部的忽略有可能导致对整个图像意义的错误阐释。所以，对图像的苦读细品是应该多多强调的，因为这毕竟是阐释深入的必要前提。

不过，视觉表征到底在何种程度上支持特定的阐释结论却未必总是一件简单的事情。帕诺夫斯基在其《早期尼德兰绘画》一书中对凡·爱克的《阿诺尔菲尼的婚姻》一画有过相当精彩的阐释，但有些细部的发挥却未能让继起的阐释者（如贡布里希）所接受。帕氏认为(1)画中的狗是忠实的象征；(2)蜡烛是上帝无所不察的智慧；(3)窗台上的水果提醒人们想起人在堕落之前的纯洁；(4)左下角散乱的鞋与上帝在西奈山下指令摩西的典故有关，暗示一种圣洁的背景，等等。虽然，从视觉表征看，狗、蜡烛、水果、鞋等确是真实的，但帕氏的判断在这时恰恰没有多少文本资料的佐证。而且，正因为此画看似写实又有象征的特点，所以就变得有点意想不到的复杂。比如画中的新郎为什么是用

---

[1] See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p. 124(n. 8)。此外，在米开朗琪罗的《最后的审判》一画中也有此形象。有学者认为，米开朗琪罗是异想天开地通过变形的方法把自己的容貌嫁接到圣巴多罗买身上。不过，这种读解到1925年才被大致确认下来，参见 M. Roskill: *The Interpretation of Pictures*, p. 67, University of Massachusettes Press, 1989.

左手接着新娘的右手，这正好与婚礼仪式惯例相背，也有异于其它所有再现婚礼题材的图像。对此，帕诺夫斯基以为，这在英国艺术中是有前例的，而凡·爱克恰好到过英国，因此会有所了解；也可能这是一个上层男子与下层女子的婚姻（morganatic marriage）。然而，问题仍然是，没有任何直接的、来自凡·爱克时代的证据可以确证这一点。[①]这也就是说，当特定的视觉表征似有深意时，如果没有确切可信的文本和其它图像资料的佐证，它是无法不证自明的。由此，也可悟到，一味地相信作品是以图像本身说话的有时并不靠得住。图象的视觉表征的自足性正是与其有限性相关相联的。

在对图像视觉表征的细致而又真实的知觉再认之后，还会伴生出一个很基本的阐释学的矛盾，即局部和整体的关系问题。按照常理来推，我们对艺术作品图像的阐释总是先从局部（如组画或群雕的某一部分、雕塑或绘画的某一细部等）开始的，而要阐释局部又须首先把握整体（如图像的整全意义甚至图像的历史语境等）。局部只有通过整体才获得了意义和阐释的可能，但是阐释又只能始于局部。从道理上说，在理解和阐释整体之前，阐释者应无法理解与阐释局部，而他离开对局部的把握又无从占有整体的意义。由此，阐释就仿佛陷入了一种恶性的逻辑循环，而实际的理解和阐释过程又总是处于这样的循环之中。这正是困扰所有图像的阐释者的一个难题。对此，传统的哲学阐释学持一种乐观的态度。施莱尔马赫即认为，这种阐释的循环（不断地从整体返回到局部，又从局部返回整体）是避免误解或

---

① See M. Roskill: Indeterminacy and the Institutions of Art History, *The Interpretation of Picture*.

曲解的一种途径。他又把局部和整体的循环区分为两个方面：(1)客观的方面。每一作品都归属于艺术家全部创造的整体之中，而该艺术家的创作的整体又归属于特殊的艺术流派的整体或者全部艺术的整体之中；(2)主观的方面。某一图像作为艺术家某一创作因子的体现，同时也属于艺术家内心世界的整体。因而，对艺术作品的充分理解可以在这种主观和客观的整体中得以实现，而且一旦阐释的循环通过所谓的“顿悟”而使阐释者自己完全置入了艺术家的精神之中，就会消除有关作品的所有难解之谜。此时，阐释的循环也最终不复存在了。[①] 但是，在这里，貌似合理的分析却掩盖了实际上要复杂得多的图像阐释活动的某些方面。譬如，第(1)，整体的理解对于图像来说总是具有第一原则的。正像格式塔心理学的研究所指出的那样，整体大于部分之和。艺术的理解及阐释并不完全如同考古学家从发掘的一片碎陶而推出整个陶器的原状那样。在相应的知觉条件下，特定的阐释总是特定整体关系的把握，它并不是一种纯累积性的结果。比如图像的细部之间的关系在特定理解中的变动(某一细部的强调或重新认识)实际上就相应地改变了作品整体意义的理解与阐释，并非是此一细部的把握加上另一细部的，就一定会更接近图像的整体意义。阐释者对某一细节的理解往往已经暗含着一种对整体的意义的理解方向，而不同阐释者对同一图像的不同细部的相异理解之所以走向一种阐释的冲突，就在于即使是细部的理解也是一种特定的“整体”理解。“整体在先”似乎是一种无可逃避的情状。不妨以米开朗琪罗的名画《圣

---

① 参见朱立元主编：《现代西方美学史》，第852页，上海文艺出版社，1993年。

保罗的转化》(参见本书图 19)为例,美国学者斯坦伯格提请艺术史学者注意画中两个一直未有人正视的细节,即圣保罗的右腿与基督的左手一齐指向大马士革,而基督的右手则引出了从使徒至凡间观者之间的放射线形。这样,作为观者,人们便会介入一种由五个相互关联的点所组成的画面:即基督、保罗、大马士革、下半部的两个兵士和观者自身。这两个兵士则又组成一种由基督经使徒直至观者方向的主导图形——暗示走向地平线上的大马士革的行程;甚至保罗以及与之相对的男子的造型宛若安放在罗马卡皮利小丘上斜倚的河神,如此等等。但是,这种建立在某细部上的理解实际上改变的是对整个《圣保罗的转化》的理解。卡里尔就针对这种理解提出尖锐的异议,因为,事实上在该画中,从基督的右手经保罗直到观者,以及自基督的左手至大马士革方向的线形中,不仅还有许多别的形象,而且也可勾勒出完全不同的线形,如从基督的身躯经过马再到兵士的线形。[①]因而,在某种条件下,对图像细部的特定把握已经包含着一种潜在的整体的把握;局部和整体的关系在艺术的图像阐释中实在只是相对而言。第(2),传统阐释学对"阐释循环"的化解,实际上仅仅考虑的是阐释对象中的局部和整体的关系,比如一种图像中的细部与整体的关系、一组组画的单幅和数幅的关系。阐释的循环被认定是在作品内部中的局部与整体中进行的活动。实际上,在这样的观念里包含了一种假定:一种图像有其自身独立于阐释者的理解之外的完整性意义,艺术史学者的天职就只是去发现(复原)这一完整的意义。不过,麻烦就在于,它

① See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, pp. 104 – 105;拙译见《世界美术》,1995 年第 3 期,第 50 – 51 页。

忽略了一种更为关键的“整体”，即在任何阐释者背后所存在的一个使阐释活动得以实现和可共享的 历史文化背景。这无疑是比任何艺术作品都更广泛的“整体”，并且渗入到了阐释者的精神之中。一旦我们顾及到由如此“整体”所牵入的历史维度，就会明白在完满的理解和阐释中，整体和局部的循环不是被消除了，而恰恰相反，是与文化历史的不断的发展变化在一起，合成为动态的发展过程。换言之，阐释者的主体因素（比如得自经验的“先见”或“前理解”）不仅不是对作品图像意义的“污染”，而恰恰是一种“洞开”：阐释者的“先见”、“前理解”乃是在广阔的历史文化背景中使图像产生可理解性的基础，阐释者由初始所用的“前理解”趋近作品图像，到不断从作品图像接纳的“前理解”所扩至开去的诸理解，直至最后形成一种包括“前理解”和对作品图像的新近理解的“溶合”（即把握作品的完整意义）……就此，豪泽尔有过很精到的描述，他这样写道：

人们从一种或多或少有些任意的、由他们的历史情景所限定的假设出发，也就是说，开始了某种意向或是意志行为以及与之相切合的假定；随后人们依照以这种假设所标示的路线前进，或者按照所出现的与之相合或相忤的事实来修正假设。毫无疑问，这种辩证结构逐步变得愈来愈复杂了，因为“新出现的事实”部分地依赖于预先想好的观念，依赖于暂定的考察以及最先所选择的思路。人们不断地从此观点奔波至彼观点而未必获得终极的解答。求知过程中这两种因素的相互依赖自然也不例外于历史的研究；它标

志着我们正是通过一切正在认知和意欲的形式思究现实的。[1]

显然,承认阐释者的“先见”或“前理解”并不等于把它看作是无法改变、修正与深化的东西。相反,它与“新出现的事实”的印证将引向新的“先见”或“前理解”。因而,它对于图像的阐释不是纯负面性的,而是具有相当的积极作用。在此,人的主体性正是最不容忽视的。这就十分自然地把我们的思路带到考虑图像意义的第三个方面,即阐释者对图像的心理反应。

其三,就图像引发的心理反应而言,一方面,接受美学把它看作是决定作品图像意义的维度,这显然不尽切合实际,也无形之中降低了艺术本身意义的相对独立品格。另一方面,传统阐释学则力图排斥阐释者的“前理解”,视之为“偏见”和阐释中的“噪音”。但是,不可否认的事实是,“前理解”恰恰又总是特定图像阐释活动的前提或钥匙。我们怎么能想象出一个空灵纯净的心灵去拥抱艺术家的原意(意向、意旨)呢?如果说传统的阐释学把正确的阐释(即重现“原意”)与阐释者的“前理解”置于绝不相容的对峙状态中,乃是对主体赖以展开新的理解的基础的否认;那么现代阐释学则强调了“前理解”的已知性以及与意义的未知部分的重要参照作用。“前理解”和“现理解”的交互作用正是阐释者深入作品图像意义的一个基本特点。

当然,并不是任何“先入为主”的理解都是天然合理的,不少误解或离奇的阐释有时恰恰是特定阐释者的“前理解”过于一意

---

① Arnold Hauser: *The Philosophy of Art History*, pp. 153 – 154, Northwestern University Press, 1985.



图 22. 卡拉瓦乔《挎一篮水果的男孩》(年代不详) 71×69cm 藏罗马帕盖斯美术馆

孤行而酿成的。比如卡拉瓦乔，由于他的生平在文献中很不完全，有些学者就以画本身去推测艺术家本人的某些问题(同性恋倾向即是一话题)。看到卡拉瓦乔的《挎一篮水果的男孩》一画，具有心理分析倾向的学者就投射了如此的观照态度：男孩目光含情，双唇微启，颇有性的意味……但是，稍稍了解类似图像的人就会排斥这种“微言大义”式的挖掘。因为，这样的描绘在文艺复兴时期是一种常见的效果，阿尔伯蒂就曾推荐过。[①]再如，有的学者注意到卡拉瓦乔常常把少年和秃头老者并置于画面中，认为这是艺术家既渴求他六岁时就失去的父爱又在无意识

---

① See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p.65.

中惩罚父亲(使之秃头而丑化)。但这也是不值一驳的。如果这是一幅委托的肖像画,那么艺术史学者笔下的"深意"会是委托人的愿望吗?当然,可以庆幸的是,绝非所有"前理解"都那么先入为主且强词夺理。在更多的情形下,严肃的阐释者不是陷于过多的主观想象中,而是循着所给予的图像表征及其结构去寻求作品的内涵,同时又不随心所欲地越出与特定图像相一致的风格性界限。而且,尽管"前理解"所引导的具体的"现理解"各有不同,实际上却又在一定程度上归属于群体所构成的普遍性理解,也就是说,无法超越的是属于作为整体发展的社会的视角。面对同一幅《蒙娜·丽莎》,不同的阐释者走向具有自己个性的反应,但这些反应总或多或少地受制于图像本身的

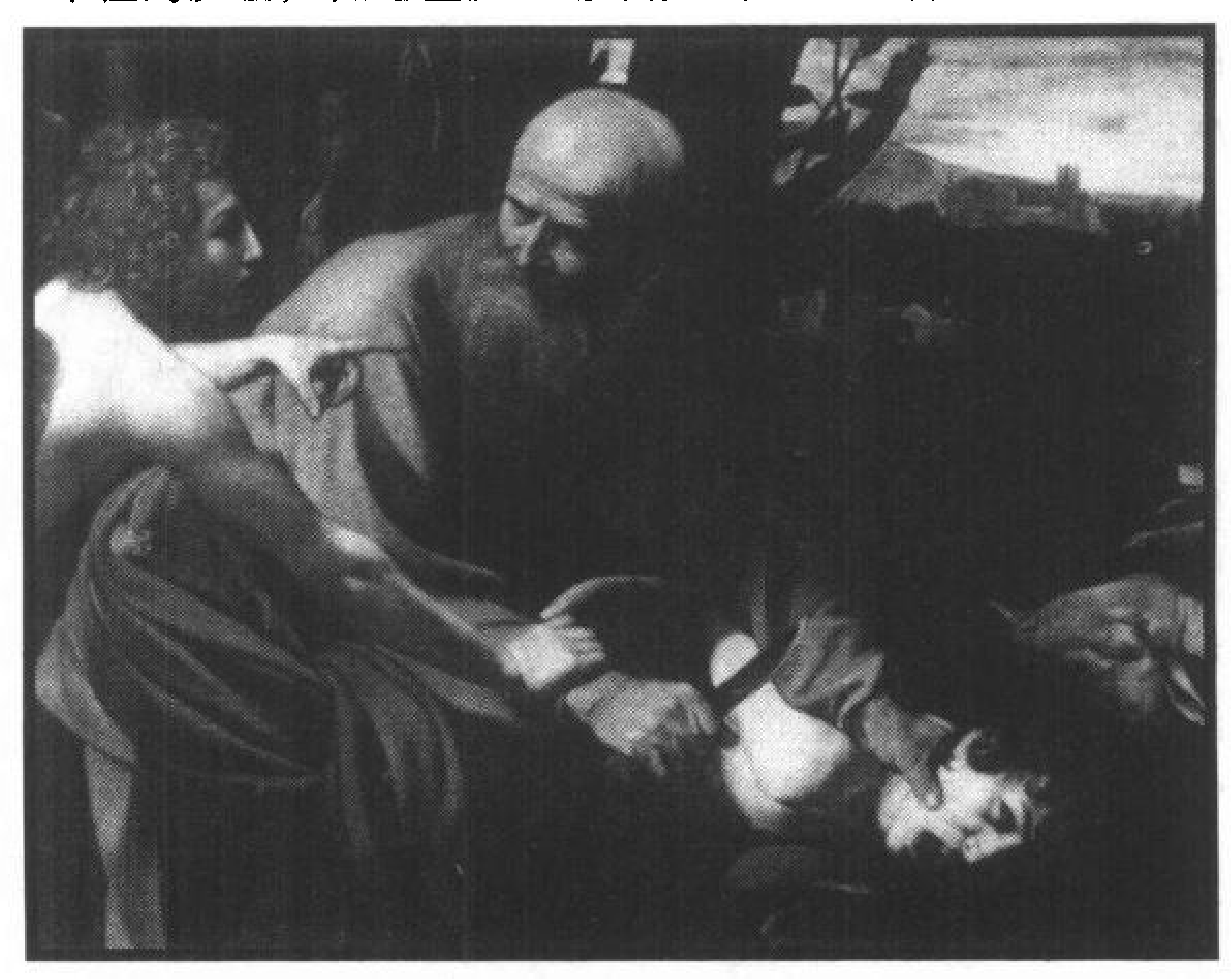


图 23. 卡拉瓦乔《亚伯拉罕的献祭》(约 1591 年)
104.2×85.1cm 藏佛罗伦萨乌菲兹宫

实际性质，换言之，阐释者对于图像的把握不仅是选择的、发挥的，同时也是受动的、依存的行为。因此，一方面尽管阐释与阐释之间有差别，或者根本就不曾有过中性化的诸种阐释，但它们却不会没有相通之脉，在某种情形下还可趋于类似“共感”的境地。从这一立场出发，我们也就会对某些主观发挥过甚而又脱离了图像风格限定的阐释从“共感”的积淀中排除出去。譬如，盖斯特（Sidney Geist）对塞尚的阐释，由于充满了离奇的想象和远离作品的风格因素，因而很难让人接受，甚至不值得把他的论著当一回事。在他笔下，一间草屋竟是画家夫人子宫内的胎儿；柠檬代替塞尚夫人；钟代表艺术家本人，墨水池指左拉，两物置于一处暗示两人的同性恋倾向……如此等等，论证的大胆令人咋舌也使人反感。[①]另一方面，美国学者卡里尔甚至认为，阐释中的冲突也与阐释中的真理相一致。因为，在真正的阐释背后，我们可以发现一种主宰着能为人所接受的诸阐释的深层一致性。现代艺术史之所以能够作为一种学科而生存下去，恰在于艺术史学者能够认同什么样的分歧是有意思的，而且知道分歧产生的原由。[②]这就是说，分歧不是绝对的，而且追究起来，在它们的背后存在着一种内在地掌管阐释者的法则。与此同时，承认阐释分歧的合理性，也意味着图像阐释的现实有限性和继续深化的可能性。这无疑同传统阐释学一味强调对所谓“原意”的虚妄追求形成了极为鲜明的对比。总之，在阐释者貌似千变万化的心理反应中，存在着一种与图像意义相汇通

---

① See Sidney Geist: *Interpreting Cezanne*, Cambridge, MA, 1988.

② See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p. 6.

的深刻主体性。

应该进一步注意的是，在与图像相关的心理诸反应中，不仅仅只是个人的和随意的东西的流动，而且还有综合的和深化的东西的潜响，从中正可以见出心理反应的非同寻常的光谱。一方面，我们看到的是一些于今看来几乎难以置信的事实，比如温克尔曼不喜欢贝尼尼、勒布伦；雷诺兹甚至不理会文艺复兴盛期以前的欧洲艺术；R·弗莱认为卡拉瓦乔只不过是一个哗众取宠者而已；印度雕塑中的色情性亦令人受扰，如此等等。诸如此类的主观反应如今已不复成立，而且反会使人更愿意认真地反思问题的另一面。比如弗莱并不把立体主义当回事，尽管他研究甚至推崇塞尚。然而，格林伯格（Clement Greenberg）却偏将两者放在一起加以考虑，并敏锐地点破，恰恰是塞尚的作品引导了立体主义的发生和发展……[①]另一方面，尤可欣慰的是，祛除那些个人意味太过的"盲视"，我们依然可以触摸到一种由个人因素所推动的深刻化倾向。以温克尔曼为例，他对意大利以及男人体的研究兴趣或许正和他不幸的青年时期有关系；佩特对不幸的女性形象的形容几乎到了一种痴迷的程度，这和他的强烈的唯美倾向联系在一起；至于帕诺夫斯基，他对凡·爱克《阿诺尔菲尼的婚姻》一画的阐释，也不是孤立为之的。要理解他对此画的把握，我们必须对其有关博斯的看法以及他对人文主义的一贯辩护等有所了解；同样道理，要把握夏皮罗对梅荷德圣坛画（Mérode Altarpiece）的阐释的完整意味，我们则要回顾他的《塞尚》、他对于心理分

① *The Monist: International Journal of Gereral Philosophical Inquiry*, pp. 524 – 534, October 1993.

析的兴趣以及他与超现实主义艺术家的交往，等等。[1]不仅每一阐释者都在纵向地发展其越来越深刻化的艺术史观，而且他也必然会或多或少地与传统的阐释成果、当代的学术探索等保持相应的联系（即如接受美学所剖析的那样，与一种普遍的视界的融合）。由此，在总的趋势上，对于图像的诸种阐释将会越来越真实地占据其意义的整全空间。这是一种特殊的过程，一种无法一下子得以缩减的过程。对于较早的阐释者〔如罗斯金、弗里德兰德（W·Friedlander)〕来说，《阿诺尔菲尼的婚姻》可看作是非凡的自然主义的图像，然而，晚近的艺术史学者（如帕诺夫斯基和夏皮罗等）却剔精抉微地读解出了内在的、潜隐的象征和寓意—— 这些都曾使人颇觉意外，仿佛不可思议，尔后却为广为接受，而且令人越来越信服之。不过，谁也不能断言，如今的艺术史已经穷尽了《阿诺尔菲尼的婚姻》的全部意蕴。

由是观之，我们所面对的图像的意义空间并非自足的、封闭的和有限的，而更是多向度的、开放的甚至无限的。相关的阐释不是仅仅在原意、视觉表征或心理反应中的任何单一方面上展开，而应是各个方面的互补、综合和深化，唯此才能体会图像意义的博大精深，也更加逼近图像意义的本相。卡里尔曾这样不无偏激地强调道："一旦我们放弃人文主义，不再认为阐释的目的就是重新恢复一件作品的独一无二的原意时，我们就会对阐释另有所思了。它是一种开放的过程。帕诺夫斯基和夏皮罗的继承者们可以把每一对象作为一种'潜在地被掩饰了的意义的载体'来看待……这意味着未来的艺术史学者仍然是大有作为

---

① See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p. 98.

的。他们将寻找到另外一些使艺术作品适得其所的合理语境，而他们对阐释的建构能力只受制于他们自己的创造天分而已。”[①] 这并不是说，“原意”不再是阐释的重要对象了，而只是意味着它不是唯一的、绝对的阐释目标。在我们自觉地顾及图像意义的其它相关方面时，我们不仅对原意会有渐趋内里的会心，也提升着自身对图像这一复杂的意义整体的把握水平。

四、时间之链上的意义流变

虽然说现代历史学观念的转变发端于德国的历史哲学家威廉·狄尔泰(Wilhelm Diltey, 1833－1911)，其著名的《我们时代的历史哲学》一书强调了要对历史进行“心理学的解释”，但是，这种历史哲学的基础——所谓“精神的客观化”，显然有黑格尔哲学的浓重气息。因而，在狄尔泰之后又合乎逻辑地衍生出两种历史哲学的途径。其一是扩展历史本身的视野，比如斯宾格勒(O. Spengler)提出了一种文化形态学的历史观，强调人类历史的整体性，试图在各种不同的实在中把握到文明的全景。与之相类似的还有英国的汤因比。其二则是令人注目的现代阐释学的追求。它把解释(Verlegung)规约为既不是主体为所欲为的言说，也不是纯粹客观性的描绘，而是两者之间的特定的、有机的融合的结果。任何非个人性和非历史性的理解都是颇成问题的。

艺术史中的图像意义的阐释同其它类型的阐释的最大区别之一，是在于它应当顾及对象的历史以及有关对象的阐释本身的历史。一方面，从阐释者的角度看，有着一种颇为特殊的变化

① See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, p.97

之链，比如瓦萨里曾对拉斐尔宏论不绝，而对弗兰切斯卡却颇有保留，始终不把他看作是大师级的画家——这在今天已不复如此。与此同时，阐释者对后起的阐释者的特殊影响也是阐释的变化或发展的一大因素。我们在瓦萨里、佩特、朗吉(Robert Longhi)和K·克拉克等人之间就不难找到一种赓继不断的精神气脉，尤其是他们对弗兰切斯卡的作品的阐述更是如此。另一方面，就图像本身而论，我们初看到的似乎只是一种简单的知觉对象，其实却是一种需要在时间上加以展开或“澄明”的特殊事物。曾有学者断言马奈的名画《阳台》毫无生气，既不带同情之味也无反讽之意。[①]但是，如今很少再会有人如此评论《阳台》的意义了；伦勃朗作为一个有多重人格且全面发展的艺术家，其作品大约到了十九世纪才被人视如莎士比亚式的天才创造物。之所以有如此惊人的转折，细究起来，乃是因为浪漫派青睐其笔下的大量肖像画，并且以自身的观念对这些作品的图像意义作了尽情的体认和阐释上的发挥。[②]假如我们再把眼光放远或拓宽一些，还可以看到更加内在也更加深刻的历时性阐释现象。诗人艾略特在其著名的论文《传统与个人才能》里，深有所感地阐析了一种有关经典作品与经典作品之间的历史关系观。他写道：“产生一件新艺术作品，成为一个事件，以前的全部艺术作品就同时遭遇了一个新事件。现在的艺术经典本身就构成了一个理想的秩序，这个秩序由于新的(真正新的)作品被介绍进来而发生变化。这个已成的秩序在新作品出现之前本是完整的，加

---

① See F. Cachin et al: *Manet: 1832 - 1883*, p. 306, New York, 1983.

② See Edward Lucie - Smith(ed.): *The Faber Book of Art Anecdotes*, P. xix, London, 1992.

入新花样以后要继续保持完整，整个的秩序就必须改变一下，即使改变得很小。因此，每件艺术作品对于整体的关系、比例和价值就重新调整了。”对此，西班牙的艺术大师塔比亚斯颇有同感。[①] 其实，艺术史学者也应共鸣于此。面对一件艺术作品的图像，人们的具体阐释确实要受制于历史地构成的艺术作品的整体序列关系。譬如，哈尔斯、鲁本斯和夏尔丹等恐怕是因了马奈、德拉克罗瓦和塞尚等的出现而显得更有份量了，因为正是前者预兆了后者的种种绘画观念；同样，正像门德尔松使人们对巴赫有了新的体悟一样，塞尚也使人们重新认识了普桑。[②]与之相反，像佩鲁吉诺(Perugino)这样的画家则由于拉斐尔而一下子变得无足轻重了，如此等等。

在哲学层面上说，人们对以往作品的图像意义的理解实际上必然地和某种历史性因素内在地交织在一起。传统的阐释学非常排斥这种历史地形成的“噪音”，认为它妨碍了特定作品的意义呈现，使相应的阐释频受“干扰”。施莱尔马赫就颇为悲观地断言：过去流传下来的艺术由于已经脱离了其原来的世界而不再是原来的或最初的东西，换言之，艺术文本在其原先的“关联”未能历史地保存下来时，它即损失了本身固有的意义，就像那种从火中救出却带有烧伤痕迹的东西一样。[③] 这听起来不无道理，但是，问题的症结在于，施莱尔马赫观念中的“历史性”是

---

① 参见安·塔比亚斯：《传统和它在当今艺术中的敌人》、《艺术实践》，浙江摄影出版社，1988年。

② See Richard Hertz(ed.): *Theories of Contemporary Art*, p.125, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1985.

③ 参见H.G.伽达默尔：《真理与方法》，第244-245页，辽宁人民出版社，1987年。

完全假定的、凝固不变的。实际上，任何的历史性只有在主体的掌握之中才是有意义的，就是说，它不能排除主体的介入。两者之间与其说是水火不相容，不如说是互为呼唤，渐趋融合。于此，我们似可提出一系列与艺术史的意义阐释活动密切相关的问题：艺术史的所有现象到底只是作为一系列相互间的影响可以忽略不计的自足的、能够实证的对象，还是就像伽达默尔所认定的那样无可否认地渗入了主体的一种“效果意识”？“历史性”在图象意义的阐释过程中究竟是具有本体论的重要性，还是能够一无所遗地从阐释中摒弃掉？如此等等。对这些问题现代的阐释学有其鲜明的反应，它深刻地剖示了非历史性的虚幻色彩，指出消去主体的“效果意识”的意义“重建”，其实就像所有对逝去了的生命的修补、拯救一样，是劳而无功的作为。现象学哲学的代表人物胡塞尔也从一个独特的角度指出，每一种艺术作品的“在场”（或显示）是与一种普遍的整体历史地联系在一起的。法国学者梅洛－庞蒂就此有过绝佳的发挥，认为胡塞尔是用“Stiftung——创建——这个绝妙的词来率先指明每一种在现场的无比丰富性，正因为这种在现场是单独的，并还在过程中，因而它将永远不会中止有过的、因而也是普遍的存在——不过，胡塞尔尤其以该词来指文化产生的丰富性，这些文化产物，在其出现之后仍然有价值，并打开一个它们将永久活在其中的研究场。这就好象世界一样，当他看见了它，他作为画家的最初意图以及绘画的整个过去，向画家提供了一种传统，就像胡塞尔所指出的，是提供忘记本源并赋予过去一种新生命（它是记忆的崇高形式）而不是一种延存（它是忘记的虚伪形式）的能力”。[①] 在这

① 〔法〕梅洛－庞蒂：《眼与心》，第89页，中国社会科学出版社，1992年。

里，我们尚须给伽达默尔、胡塞尔和梅洛－庞蒂等人略显艰涩的哲学表述补上一些来自艺术史现象的注脚。譬如，印象主义的艺术作品就曾经推动了人们对弗米尔作品的图像意义的再阐释和再认识，而抽象绘画则使人们对荷兰画家萨恩勒丹（Pieter Jansz Saenredam，1597－1665）的图像（尤其是教堂内景系列）的意义有了不同的了解。[1]同样，像意大利画家圭尔奇诺（Giovanne Francesco Barbieri Guercino，1591－1666），他在十九世纪时也还仅仅是一个边缘性的人物而已，然而如今却可能因为斯坦伯格教授的重要阐释（尤其是将他同后现代艺术中的图像联系起来）而变得令人非刮目相看不可了。[2]我们不必非要断定这种阐释上的历时性变化（无论是正向的还是逆向的变化）一定是正确无误的——这里仍然可能出现过于主观的成分在具体的阐释活动中任意膨胀的可能性，但是有一点则可切切实实地让人体会到，即阐释有可能因为“效果意识”而变得丰富和深入起来了，与此同时也会伴生一种为艺术史研究所弥足珍视的价值取向：即充分地认识、凸现过去的艺术作品图像的特殊品质，由于这种品质一直延伸到现当代的艺术追求之中，它本身也就显得越来越耀眼和辉煌——这就意味十足地影响着人们对其以后的相关的艺术图像的把握或阐释。在这里，我们正可以体会一下丹托教授所提及的一层含义：艺术史的“一种内在的结构甚或一种必然性”正是一种需要不断重写的要求，倘若这种艺术史会正视图像意义的历时性

---

① See Meyer Schapiro: *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, p. 259, New York, 1978.

② See Leo Steinberg: Guercino's Saint Petronilla, in *Studies in Italian Art and Architecture*, ed, by H. Miller, Cambridge, MA, 1980.

变化的话。[1]诚哉斯言！

实际上，无论是主体的“效果的意识”，还是对相互历史地作用与影响的图像整体世界的自觉关注，都始终透现着艺术史所包含的一种深刻的不可逆性的色彩。如果极而言之，不妨如此假设一番：要是当代的建筑艺术研究者真能以一种纯古希腊的眼光、标准来审视后起的建筑（比如哥特式建筑艺术）的话，那么他所见到的就只有一种东西，即异形（deformity）！因而，艺术史学者没有什么理由不相信自己对“历史性因素”的自觉意识可以对具体阐释行为产生积极的作用。尽管一方面不可避免的永远是误认与误解的持续涌现，但是另一方面却也存在着一种艺术史学者一直孜孜以求的阐释可能性，即越来越深入于图像意义的堂奥，读解出更为贴近意义真理的内涵。那种从一开始就不需要发展的图像阐释既不可能也没有价值，除非阐释者所面对的图像本身缺乏任何的深义，而果真如此，它在艺术史层面上的存留或铭刻就大可怀疑了。在此，我们先大致地勾勒阐释的三种历时形态，以见出艺术史的丰富性所在。

第一是不断开放的意义变化格局。在这样的格局中，艺术作品的图像意义是始终在释放信息的形式，它的极致状态甚至让人有说不尽、道不明的无限纵深感，就像中国晋代的杰出画家顾恺之在评骘《北风诗》一画时所感触的那样，“玄赏则不待喻”。饶有趣味的是，阐释者们从不同的角度来把握同一作品中的图像而读解出丰富多样的含义时，他们有时不只是被迷住了，更会因为图像的未解之谜的光辉而产生思究。当然，如此迷人的图

---

① See Arthur Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. xiv, New York, 1986.

像只在少数，它们不断地激发起艺术史学者或其他人予以再阐释的强烈冲动。一百多年之前，无论是乔托的作品抑或弗兰切斯卡的作品都曾被人看作是“原始的”，不少的相关研究甚至不乏有意加以疏远的意味！[1]而且，甚至半个世纪之前，艺术史学者也还不拟讨论弗兰切斯卡的图像志、卡拉瓦乔作品中的性或者马奈图像中的女性倾向……然而，所有这些在今天已是艺术史圈子里争论不绝、耳熟能详的重要话题了。[2]即使是那些一问世就声名显赫并被诸多学者所看重的作品图像也始终是一种有待深入阐释的巨大能指或意义的空间。譬如拉斐尔的名画《西斯庭圣母》，其中有一细部在当时或许不被人细究，但从十九世纪起却不断有人穷究不舍，这便是该画作中幕帘的图像。它到底是一种窗帘（画作本身让人很自然地产生窗口的联想），还是一种圣母独身生活的神秘象征？令人惊讶的是，围绕这一似乎并不复杂的细部，迄今竟有近八十种之多的不同理解！[3]或许我们大可不必一一理会那些各有分歧、令人几乎眼花缭乱的种种见解，但是却可以由此悟出一个极为基本的道理：人们公认的艺术杰作只会引发出更多同时也可能更有意思的阐释，而不会导致相反的情形。著名学者博厄斯（George Boas）于四十年代的《思想史杂志》上所谈论的列奥那多的《蒙娜·丽莎》无疑是一个典型不过的例子。[4] 在很多情况下，非凡之作难以对应于即时

---

① See David Carrier: Art and Its Canons, *Monist*, October 1993.

② See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, pp. 208 – 209.

③ See Johann Konrad Eberlein: The Curtain in Raphael's Sistine Madonna, *Art Bulletin*, pp. 61 – 77, 65(1983).

④ 参见丁宁等译：《审美趣味史上的〈蒙娜·丽莎〉》，《世界美术》，1991 年第 2 期。

的恰切读解，而需要相对漫长的阐释过程。意大利画家委罗内塞(Paolo Veronese)的《利维的家宴》，卡拉瓦乔的装饰画《圣马太与天使》、油画《圣母之死》，马奈的《奥林匹亚》，惠斯勒的《黑色与金色的夜曲》以及克里木特的壁画《哲学》、《医学》和《法学》等，都曾从一开始就经受相当混乱的误解(甚至谩骂——这已不属阐释的范畴)。它们的内在意义是日后才被渐渐地阐发出来的。

第二是与前述相反的阐释发展趋势。由于它同样是让人越来越真实地走向图像的本真意义，因而也有不可偏废的作用。以卡巴奈尔(Alexander Cabanel)的画作《维纳斯的诞生》为例，此作首次展出于1863年，确实是一件极其轰动的作品。然而，耐人寻味的是，一直到1888年此画陈列于巴黎奥尔赛博物馆以来，除了少数的专家以外，很少会再有人像当年的人们那样看重它甚至视为美的极致。应当说，此画至今依然亮丽夺目，但其图像的意蕴并没在持久不断的阐释中趋于深刻地透现出来，因为说到底《维纳斯的诞生》是一幅美而不甚有深意的画作。它与《蒙娜·丽莎》那犹如复调世界的意义容量有本质上的差异。在这里，一种曾被捧为顶级之作的图像正是在一种特定的时间维度上逐渐地显示其真正的意义局限的。当然，那些未必在问世时就大红大紫的作品，也必然会由于其平庸或者贫乏的意义构成而难以唤起人们深入阐释的兴趣，从而很快地销声匿迹于艺术史学者的关注范围。这是艺术史本身的逻辑力量还是阐释者主体使然，确实大可思量。

第三是更为复杂、也可能更加常见的阐释变化样式，即正、反向的变化交叉起伏的走向。在很多情况下，一种图像所舒展的意义之脉很可能是繁复交错的，因而也不可能在相对短促的

时间长度中得到全部真实的显现。这就使得其意义的读解须经历一种此起彼落、有升有降的变化过程,而这种过程又未必像前两种发展样式那样有比较确定的、明显的取向。毕加索的名画《亚威农的少女》是一个不坏的例子。此画初完成时,毕加索向艺术圈子里的朋友展示,得到的却是否定性的反应,比如马蒂斯看完后颇显恼火;德朗(Derain)则断定,画家总会有一天在这一图像后把自己吊死;诗人阿波里奈尔担心此画将毁了毕加索的名誉,如此等等。沮丧之至的毕加索只好把作品卷了起来,在画室里搁置了十多年。[①]然而,富有戏剧性的是,此画后来被誉为第一幅真正的二十世纪的绘画力作或者说是标志现代艺术与传统艺术的一大分水岭。阐释一时蜂起,西班牙的艺术史家兼诗人圣地亚哥·亚蒙如此称道:"无可置疑,现代艺术和当代世界现实的其它方面是和谐的,当毕加索创作《亚威农少女》时,这种和谐便产生了,新艺术第一次触及了当代历史的脉搏";他还指出:"这些晚近的艺术家,毕加索以及和他志同道合的同伴,有不可思议的预见(《亚威农少女》画于俄国革命前十年),使用他们能够觉察到的一种新的生活方式、新的现实的诞生及其表现形式。热尔特律特·斯坦坚持认为,正是毕加索掌握了与十九世纪毫无联系的二十世纪 的现实,并通过绘画把它体现出来了。"[②] 不过,有意思的是,到了八十年代的后期,莱顿(Patricia Leighten)教授在其著名的《宇宙的重组:毕加索与无政府主义,1887—1914 年》一书里却把毕加索的作品一一置于特定的政治语境中

① See Peter Harley:Review, *Arts Magzine*, Summer 1989.

② 转引自邵大箴:《西方现代美术思潮》,第 142 页,四川美术出版社,1990 年。

加以审视，认为画家的不少作品是在径直图解无政府主义的观念，《亚威农少女》即是一大显例。这确确实实去掉了此画周围的许多神秘的光环并与先前的诸多阐释形成了鲜明的反差。很难说毕加索的《亚威农少女》在未来的阐释中会有怎样的命运。在我看来，中国艺术史中的有清一代的"四王"(即王时敏、王鉴、王原祁与王石谷)的作品阐释似乎也颇相类。"四王"由于受过皇帝与朝臣的扶持，兼之顺应了董其昌的趋势而延续，一时被尊奉为中国画坛的"正宗"化身。但是，他们无以自拔的拟古旨趣却又愈来愈显出负面的影响。相关的阐释随之也与最初的所谓"正宗"之说相去甚远了。到了九十年代初期，对"四王"的再阐释由于海外研究的缘故似乎又热闹了一阵。然而，这种再度阐释在未来将趋向何处恐怕又是谁也无法断言的。或许阐释的不确定的趋势正是大多数图像读解的实际情形。值得注意的是，不仅仅一种艺术流派的整体会有复杂的阐释变化，而且同一作品中局部与局部的关系变化也会引出显著的作品意义上的变化。以米开朗琪罗的名作《最后的审判》为例，很长时期内很少有人对其构图有什么特殊的兴趣，而且其主题的宗教特点也是令人坚定不疑的。然而，斯坦伯格教授却一反前人之说，坚持认为此画的独特的构成方式不仅仅使相距甚远的人物形象仿佛融为一体，显示出非凡的艺术功力，而且更为重要的是，此画也许并不是什么"最后的审判"①，而是画家像但丁在《神曲》"炼狱篇"里把基督比喻为"威严的朱庇特"一样在"曲解"着基督的形象！也就是说，图像所包含的神学性含义不仅是别出心裁的，而

① 依照基督教的教义，在"基督再临"这时，死者将复活，并且同活在现世中人一起去接受最后的审判，而后被判定是升入天堂还是打下地狱。

且这种意义的表达在此后不久所发生的反基督教改革运动(Counter－Reformation)中仍被看作是异教性质的！[①]当然，人们尚无法先知先觉地预言，斯坦伯格的这种一反常人的独特阐释已属定论而无可怀疑了。事实上，他的研究正引发出一系列学术争辩，使米开朗琪罗的《最后的审判》一画的阐释行为趋向更加丰富也更加深刻的学术空间。总之，设定阐释的单向发展或一锤定音式的结局恰恰远离了艺术史研究的常态，无形之中把艺术作品的图像与一般的阐释对象混为一谈了。

或许我们大可不必用理论的语言悉无所遗地一一具现不同类型的阐释变化(或发展)的模态。这里的粗线条的描述旨在确立这样的观念：一方面艺术史的图像阐释不是企求任何透明的、终极性的意义，另一方面图像与图像之间的历史性关联(以及阐释与阐释之间的相互作用)也构成了意义阐释活动必须正视的重要变量。艺术史的特殊景观正是由这样的意义追寻以及意义(及阐释)之流所汇成的。

五、艺术史阐释的话语性

艺术史学者不能不对图像意义的阐释活动所运用的话语本身有所反思。按照英国著名的艺术史女学者格丽丝尔达·波洛克教授的说法，艺术史学者理应运用符号学以及福柯的哲学理论阐明艺术史就是一种特殊的话语实践。尽管人们现在对印象式的叙述的局限性已有了相当的警觉，但是对艺术史话语的自觉意识还大有深化的余地。由于图像的基本规定总是视觉性作

---

① See David Carrier: *The Aesthete in the City*, p. 54, Pennsylvania State University Press, 1994.

为主宰因素的规定，而任何与之相对应的阐释又总是话语性的活动，因而两者之间的疏异只能是无所不在。问题在于如何看待这种疏异所关涉的方方面面。

第一是有关话语性和视觉性的关系。法国后结构主义哲学家雅克·德里达六十年代时以其《文字学》(Grammatology)对结构主义(特别是索绪尔的语言哲学)的逻辑前提提出了尖锐而又系统的挑战。他认为，符号不过是所指事物的替代品，必然意味着所指事物的不存在。符号与所指既相异(differing)又相斥(deffering)——即所谓的"延异"(differance)，因而符号和它所要达到的事物总是有差距的，而阐释或许是因为符号文本具有这种本体的不足而产生的。一方面，在阐释的具体过程中，符号层层接近展示事物的所指成分，而另一方面，每一个被阐释的层次又可能转而成为一种新的能指体系。所以，严格地说，阐释不会有什么穷尽的时刻，它只表明一点，即阐释的"中心"正是"无中心的系统"，人们对艺术作品无法达到其"终极的意义"……德里达的思路无疑颇值思究，尽管他有时是把符号归结为一种游戏而已。对于艺术史的话语手段与视觉性图像之间的"延异"性，英国学者巴克桑德尔是深有所悟的。他曾经这样感慨道："视觉艺术的特定兴趣是视觉化，而艺术史学者的一个特定职能便是字斟句酌地阐明线形、色彩及其相互组合的特性。不过，这些斟酌的字句与其说是描述性的，还不如说是点到为止，因为我不知道我们在多大程度上抓住了上述这一特性的诸种微言大义"。[1]所以，毫不奇怪，艺术史学者在阐释图像的意义时有时会

① Salim Kemal and Ivan Gaskell (ed): *The Language of Art*, p.67, Cambridge University Press, 1991.

觉得，“对一幅画汗漫其词是非常为难的事情，除非是谈论画与其它事物的联系，诸如与别的绘画作品、别的艺术门类、当时的社会运动、当时的信仰或当时的观念等的联系”。[①]这种阐释上的迂回之举(也就是不一味地死抠图像而是寻究图像和其它事物之间的特殊联系)，其实正是对话语有限性的一种清醒认识的结果。无论是比较性(或者隐喻性)的话语(比如“节奏的、节俭的、垂直线之林、条状”，等等)、叙述因果或推导的话语(比如“技巧高超、若有所思、尽情发挥、举重若轻”等等)、还是投射性的话语(比如“出乎意表、憾人至深、令人不快”，等等)，都只能是对视觉对象的某种触及而已。不同的阐释话语虽然会因为运用者教养的缘故而产生文化层次或审美趣味上的诸多区别，但是它们同视觉对象的间接性相关甚至疏异却是无一例外的。不难想象，当艺术史学者意识到话语本身对于视觉图像的意义阐释尚有这种内在睽离的一面时，他对阐释本身的难度才有真正切实而又深刻的体会。对于这一点，传统的艺术史研究似乎还缺乏足够鲜明的意识。人们时不时地会相信(或干脆迷信)语言存真保全的灵气和能力，于此，印象主义的批评活动大概是一大显例。相反，现代的艺术史(尤其是“新艺术史”的大量实践)则越来越自觉地表明：不仅艺术史不可能逃避和泯灭话语手段和图象视觉本身之间的乖忤，而且应当着力于用话语去引导怀疑的反思，也就是说，话语阐释不是对图象意义的“解”，而更是对它的“再思”。唯有这样，话语才会变得富有灵性，显现出超凡的潜力和独特的魅力，就像巴克桑德尔所感喟的那样，再也没有什么

① Michael Baxandall: The Language of Art History, *New Literary History*, 10 (1979).

能比语词更加自由地探讨绘画以及相类的问题了。

第二是有关“涌现性”与“突现性”。倘若作一种比较的话，话语的能指和图像的能指(尤其是写实旨趣显然的图像)是颇有差别的。图像尽管可能有深寓的玄义，但是一般而言，它诉诸观者的视觉反应总是直接的、完整的甚至一目了然的，而观者在相对整全的视觉对象面前容易产生一种其意义“突现”其中的印象。巴克桑德尔曾如此描述过：“对一幅绘画的详尽描述因为受制于语言的结构而成为对绘画知觉形式的一种破坏。我们并不是线性地看。虽然我们对绘画的知觉是在一定时间里依次扫视，但是就在这种扫视开始之时，我们就有了对整体的印象——比如这是圣母与圣子坐在教堂中，或者那是桌上一把似乎被几何化的吉它。随后，才是对细部的审视、对相互关系的关注和对各种秩序的知觉，等等。”[①]移之而论话语所构成的阐释活动，这就走样了，因为我们显然是既不能以话语的形式同时地再现图象的含义，即一下子让人得到一种“整体的印象”，也不能把一种文本的意义的流动凝聚为一种空间的意义的构成。文本的阅读永远只能是在一定的时间长度上才能逐步实现，舍此恐无更好的方式。按照巴克桑德尔的说法，艺术史所采用的话语总是某种连续的、线性的语用关系。尽管人们依然可以将视觉特点的某一方面对应于特定的语词，并且打破句式而排列成银河系似的格局，但这显然是不切实际的话语阐释方式。[②]既然阐释通过话语使图像意义的“突现”成了读解过程中的“涌现”，两者之间的距离乃至抵触是自不待言的。不过，需要申言的是，这种相互

---

① Michael Baxandall: The Language of Art Criticism, in *The Language of Art*.

② See Michael Baxandall: The Language of Art Criticism.

异质的二元关系并不完全是负面的。因为当话语把一种相对“突现性的”图像意义舒展成为一种相对“涌现性的”文本意义时，它不仅使得我们深入于图像的行为变得从从容容，而且也有可能在时间性的阐释的诸个环节中加入更加深刻、更加丰富的认知、判断和评价等。恰似巴尔特在《历史的话语》中所提示的那样：“甚至在话语必须保持线性的这种纯实质的意义上，它的作用似乎应该是对照于历史本身曲折的进程给历史时间增加深度。”① 尽管在视觉上一个图像的复本是对原图像意义的最为忠实的“复现”，然而却永远是低于原图像的，或者在原图像依然存世或在场的条件下，常常显得多余。相反，话语的阐释固然无法替代图像本身，却有可能成为新的、更为引人入胜的阐释的一种触媒，甚至生发出一种风光无限的阐释序列，直至形成一种阐释的传统。毫无疑问，话语一旦发展到如此妙境，恰是对视觉图像所构筑的意义世界的互补、映照和拓展。当然，还需说明的是，这里我们所提到的话语的“涌现性”（或“线性”）并不能简单地理解成直线的、单向的和平面的规定性，因为，事实上在图像的阐释过程中话语不仅可以校正扫视图像时的不规则性（即知觉的迅速而无特定顺序的移动、跳跃和重复等的特点），形成井然有序的文本体系，而且能够对图像意义的具体把握有所侧重，甚至把文本本身的叙述时序设计成多样化的“复调世界”（或顺或逆，或正或反，或依次而行或交替穿插，等等）。

由此，我们实际上涉及到了艺术史话语的修辞技巧问题。在研究温克尔曼和佩特的艺术史思想时，美国学者卡里尔教授

① 参见张文杰等编：《现代西方历史哲学译文集》，第84页，上海译文出版社，1984年。

发现了一个饶有意趣的修辞现象：温克尔曼偏重于换喻(metenymy)，即先强调图像中的局部，而图像整体的意义似乎是偶然的、随机的，或者说有条件地依赖于局部，虽然各个局部得以描述的顺序看似随意，但若改变这种顺序又会在一定程度上改变图像的整体性意义。如果我们把温克尔曼对《拉奥孔》雕像的经典阐释中的叙述顺序有意颠倒一下的话（即自上而下），就会引出异样的阐释结果。同样道理，对《观景楼的躯干》这一作品也更宜于自上而下，而不是相反；相形之下，佩特则惯常使用提喻(synecdoche)，认为要先把图像放入一个更大的整体（既有可能是整个作品，也可指作品与作品所组成的系列，或者一个时期乃至整个艺术史本身），而图像的特定意义会由于与特定的整体的关联而有相应的变化。[①]在这里，暂且不论换喻和提喻的优劣何在，更令我们感兴趣的是，阐释中的话语本身所选取的修辞策略（如先局部还是先整体），是否已包含了一种对图像意义的合宜而又有力的激发？无疑，当我们把眼光投向更多的修辞现象时，话语和图像的关系无疑就会变得更丰富有致。

第三是关于话语的限定性和文化的普遍规约性。仅仅只认识到话语的局限正是阐释的局限还是很空泛的。任何运用话语的阐释者必定是特定文化中的个体，因而他总是文化地使用特定的话语，使话语本身蒙上文化的色彩，而在很多情况下，这又是在个人没有充分察觉到的精神状态中悄然发生的。豪泽尔指出过：艺术史“依靠‘理解’，这是一个文化的概念。它有异于科学的‘解释’，包含了一种情感的色彩和与生命之间的直接联系。史学者试图从其对象的所有重要的关联中来把握这一对象并要

① See David Carrier: *Principles of Art History Writing*, pp. 126 - 134.

从可感的符号中推导出某种'内在'的、超越感性的意义，狄尔泰看到了在这种情形下阐述历史的特殊难处——也是它的特殊的迷人之处。"[①]这种"重要的关联"的核心正是文化本身。确实，在阐释者面对本文化的艺术图像时，他的读解更有可能因为特定文化情境的导引而很快走向一种深入的理解。例如，巴克桑德尔就曾十分惊叹于十八世纪中国文人沈宗骞(Shen Tsung-hsien)对国画图像中的运笔、印迹和线条等的精到体会。他同时断言，唯有沈宗骞这样的个体或者读者方能达到这样细致入微的理悟水平，因为这些人身居中国文化的传统之中。同样，作为西方的画家，德拉克罗瓦对鲁本斯的独特理解(见前者的日记)，尤其是画艺方面的具体阐释，就绝非常人(甚至西方人)所能企及。或许只是到了站在当代的文化立场上看待古代大师时，现代人才显示出其所长。[②]毋庸赘述，迈过文化的界限，图像的话语阐释总不免变得相对困难得多。西方人对东方艺术的阐释(或者反过来说，东方人对于西方艺术的读解)时或有嫌不够到位或不够中肯之类的缺憾，因为文化的无所不在的规约必定或多或少地影响特定的话语行为。不过，这还仅仅是问题的一个侧面。迈越文化的阐释也有极其精彩的时候。例如，阿恩海姆对中国的太极图的知觉分析不乏过人之处；[③] 丹托对中国画的"现代性"的直感令人回味[④]……只是这些例子颇有例外的意

---

① Arnold Hauser: *The Philosophy of Art History*, p. 237, Northwestern University Press, 1985.

② See M .Baxandall: Language of Art Criticism.

③ 参见丁宁等译：阿恩海姆《走向艺术心理学》，第 241-263 页，黄河文艺出版社，1990 年。

④ See Arthur Danto: Shapes of Artistic Pasts, East and West, in *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York, 1992.

味，而且内中也不无误解或是凭空发挥的成分。因而，在更多的情况下，所谓的“异他性”(otherness)现象就变得更真实也更恼人了。无论是德里达、福柯，还是巴尔特，都在阐释特定的迈越文化对象(比如中国)时流露出根源于西方文化的偏狭反应。[①]

在这种意义上看，如何保持、强化自身文化上的主体意识同时也努力拓宽和传达这种主体性，是每一个图像阐释者必须时时予以反思的问题。对于中国学者而言，在我们的古典艺术还尚未被他人(如西方人)重视到应有的程度并且仍时时遭遇种种离奇的误解的时候，上述这一意识(或者更令人焦虑的“情结”)理当化为一种使命感!

第四是关于话语和时间的非平行问题。这是一种更能见出艺术史研究的主体性无所不在的理论命题。正是在话语的这一方面，巴尔特看到一种有趣而又深刻的现象，他这样写道：“在马基雅弗利的《佛罗伦萨史》中，同一文字容量(一章)可以包括二十年或几个世纪。历史家越接近自己的时代，话语行为的压力就越大，而时间制也就越缓慢：两种时间制不是等时性的(isochronic)”；这就是说，话语并不是绝对线性的行为，它在一定程度上可以在历史陈述或阐释中包含所谓“双关语言”(paragrammatism)的可能性。[②] 不过巴尔特其实只说对了一半。话语与时间当然会因为艺术史学者这一主体特定条件而产生不平行、“双关的”微妙关系，但是，主体的话语压力愈大，“时间制”却未必愈是缓松；两者并不必然地构成正向比例关系。在艺术

---

① See Zhang Longxi: The Myth of the Other: China in the Eyes of the West, *Critical Inquiry*, Autumn 1988.

② 参见张文杰等编：《现代西方历史哲学译文集》，第 84 页。

史中，要寻找一些相反的例子并不是什么难事。不妨以古希腊的绘画为例。按巴尔特的说法，话语压力偏小时“时间制”就走向与“缓松”相反的一面，然而艺术史学者对古希腊绘画却不自觉地采取了一种发挥的、夸张的甚至加以神化的态度。结果，其中的“时间制”仿佛变成了“非时间制”，对此，克罗齐有过很是恰切的描述：

根据历史记载或当代学者的记载来仔细考查，希腊绘画史被归结为一系列布满传奇性轶事的画家名字（阿波罗多拉斯、波里格诺它斯、茨欧埃塞斯、阿佩莱斯等）和一系列绘画的主题（特洛伊城的焚毁、亚马孙族女战士的争斗、马拉松之战、阿基利斯、克拉姆克等），而流传到今天的记述就有它们的某些详细情节……如果这些文字形式具有什么意义的话，也全靠我们对于古代绘画的那一点点的知识。这些知识来自残存的片断、流传至今的第二手摹本、以及其它艺术或诗歌方面的类似作品。除了这一点点知识以外，希腊艺术本身全是连篇空话。

……

这些空洞的文字继续存在。空洞的文字是一些声音，或者是代表这些声音的书写符号，它们连结在一起并保存下去；这不是由于思考它们的那种思想行为所致（假使那样的话，它们将很快获得丰富的内容而不再是空洞的），而是由于那种意志行为所致（它认为保存那些文字对于自己的某些目的有用处），不管它们是完全空洞还是近乎空洞。因此，纯粹的记述就只不过是意志行为所构成的空洞文字的

复合。[1]

概而言之，有关古希腊的绘画与其说是一种由于话语压力而紧缩起来的史述，还不如说是艺术史学者的主体意志行为超越时间因素而大事铺陈的一个结果，即虚拟的文学性压倒了重建的历史性。当然，克罗齐把所谓的“历史”和“编年史”区分开来，目的在于凸出所谓一切历史的当代性，不无过甚其词的倾向。不过，他确实诱使我们进一步地思考：艺术史学者在怎样的话语压力与怎样的“时间制”的关联中才能相对理想地把握和阐释艺术史的现象（尤其遥远年代的图像的意义）？艺术史面对古代抑或当代的特殊困难在哪里（两者的区别落实何处）？同时，他的话也可以提醒人们认识历史中的主体与其话语行为间的特定联系。在我看来，恐怕再也无人能比亨特（Lynn Hunt）在其《历史作为姿态》中说得更妙不可言的了：“历史更宜厘定为一种介乎被讲述的故事和可能被讲述的故事之间的张力。”[2]其实，艺术史也大体相类。

第五是话语的客观化和主体的隐退感。在很多时候，艺术史学者为照顾文本的客观史述色彩而有意地避免暗示本人的存在和偏向。初看起来，作者仿佛是隐遁到其本人的特定话语之后，而艺术史也好像是某种自行写作的结果（这只要稍稍翻检一下连行文、格式都大同小异的各种艺术史文本就足够明白了）。但是，即使如此，艺术史学者毕竟

① 《现代西方历史哲学译文集》，第296—297页。

② See Keith Moxey: *The Practice of Theory, Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, p.65, Cornell University Press, 1994.

依然是一个个体、一个心理的实体，其所有的属性都该有所充实，而不是相反，因为说到底"历史的贞洁"只不过是艺术史学者"客观的"面具下的角色错觉而已。巴尔特曾经这样写道："在话语层次上，客观性、或者说对讲述者的存在的任何提示的缺如，结果就成为一种特殊形式的虚构，这是可被称作指涉性幻觉（referential illusion）的产物……语言学和精神分析学一起使我们对于这种禁欲主义的言语方式有了更为清醒的看法：我们认识到，一个记号的欠缺（absence）也是能够有意义的"。[①]在这一种意义上，话语的"客观性"恰恰是主体有意为之的结果，并不具有中性的或绝对的性质。假如人们要想寻找出最显"客观性"的艺术史的叙述，恐怕也就要把艺术史推向某种极其枯燥乏味的地步了。因而，没有理由不期待艺术史著述的话语风格上的个性色彩的纷呈。这也正是罗素所热衷的"历史必须是有趣味的"题中之义。[②]

有关艺术史中的图像阐释还有更多的问题可以思考。不过，仅就其荦荦大端，我们便足以意识到这一话题的复杂性和丰富性。与此同时，我们本身对这类阐释的理解本身也需要一种再理解的检验和修正。豪泽尔曾经深有感触地提及："康德说，鸽子感到了空气的阻力才能飞翔，如果我们完全没有任何先入之见便想去探究一个作品，那么不就是要得出那种认为鸽

① 参见《现代西方历史哲学译文集》，第87页。不过，巴尔特再接下去的发挥则是我们所难以接受的：历史的"客观性"既然如此不纯粹，历史叙述也就虚假了；它是可理解的，却又不是事实或现实物。

② 《现代西方历史哲学译文集》，第137页。

子在真空中将会飞得更好的观念吗?”①与之相仿,假若人们缺乏对图像阐释的哲学觉悟,认识不到这种话语行为的种种非至上性或具体的诸限定,就难免太过幼稚甚或可笑了。只有不断地感受到阐释(理解)的“阻力”,阐释(理解)本身才能永远向前!实际上,当代哲学的发展越来越令人清醒地意识到,在一种文化汇通超过以往任何一个世纪的今天,艺术史中的图像系列将越来越频繁地经历所谓“再界定的过程”(process of redefinition)——这将衍化为阐释的多元建构。至此,我们更可相信,属于过去时间的艺术史同新的文化意义的创造与给予,就不是不相往来或相距甚远的两种事业了。

① Arnold Hauser: *The Philosophy of Art History*, p. 240, Northwestern University Press, 1985.

第 7 章

艺术史的分期意识

恰如美国艺术史学者库布勒(George Kubler)在其《时间的形状》一书中所认定的那样,艺术史学者的目标之一就是要描绘时间,他是注定要探索和勾勒时间的。

一方面,艺术史学者与历史学者相仿,受到特定的历史哲学的影响。他们对历史的一般分期、历史分期的性质以及历史变迁的理解直接或间接地制约与影响着他们对艺术史现象(特别是艺术作品)的归类与阐释。既然艺术史学者所观察与组织的一切材料都受到某种历史观念的牵制,那么他们从艺术史现象中所获取的结论就总是在相应程度上要吻合于他们对历史性质及其历史形态的诸种设定。不过,尤要强调的是,在分期问题上艺术史学所面对的现象比一般历史学的研究或许更为错综迷离。故而,另一方面,艺术史在关注政治和社会的历史的同时,还须留意文化史、美学史以及艺术运动本身的历程。为了使这些方方面面各得其所,艺术史学者就要起用比别人更多的分期途径和分期概念,否则,艺术史本身的特殊阶段性就无以充分地揭示出来。问题在于,诸如此类的分期考虑在艺术史的实际研究中加以贯彻,并非举手之劳。以中国古代艺术史的研究而论,

那种以王朝更替作为普遍的、不加探究的分期标准，事实上不过是政治史概念的简单搬用而已。这一点甚至连美国学者阿恩海姆也感慨良多。他在《作为格式塔问题的风格》一文中如此点破艺术史在分期问题上所显现的循环论证的弊端：

通常当我们以事物的特征揭示对象的特性时，我们一一地确认那些特征。如果我们清楚红为何物，就可以以红的特征来描述樱桃。但是，假若我们以樱桃来界定红的性质，就会陷入麻烦之中了。这种循环论证的隐患恰恰就是我们在艺术中所面临的问题。我们把某一历史时期的一些艺术作品的审美特征称为超现实主义，然后又用这一系列特点去定夺谁以及什么是归档在超现实主义这一标题之下的……

在寻求不偏不倚的鉴识时，艺术史学者常常以艺术繁荣于其中的政治或文化的时期来界定风格。宋代的艺术即被描述为一种风格。但是，并没有任何前提可以认为，一个长达三百年历史中的一切艺术作品都应符合一种特定的风格。在探讨是否有这样一种风格时，我们不能用未经证明的假定来推论宋代风格即是由宋朝诸皇统治下完成的某种艺术。[1]

阿恩海姆的意思是要求人们深入到艺术作品中，建立真实贴切的风格概念。不过，令人遗憾甚至惊讶的是，阿恩海姆所针砭的

---

① Rudolf Arnheim: *New Essays on Psychology of Art*, p. 265, University of California Press, 1986.

这种有循环论证之嫌的分期做法在海内外的中国艺术史的具体研究中依然存在;同时,诸如“民国时期”、“建国时期”、“新时期”乃至“89后”之类的通行指称何尝不是政治史概念的衍生!它们与中国艺术(尤其是传统承继色彩极为浓重的古典艺术)本身的历史性质、艺术性质等的吻合或对应程度实在是一个需要深入反思的课题,当然,这种情形并不只限于中国艺术史,在西方美术史研究中也相似乃尔。萨拉·柯耐尔的感触就十分具体地印证了阿恩海姆的不满:

> 西方美术史并不适宜根据政治事件划分成各个独立的章节。存在着一种受到美术家的经验与公众的期望调整修改的连续发展的风格。一位画家或一位雕塑家必然属于他的时代,要受到该时代的政治与社会框架的影响。同时,他也要受到周围的美术风格与惯例的影响。那种被批评家有时认为是历史事件影响感情的作用的有力证据的现象,实际上更可能是一位美术家有意识地修正早些时候风格的结果。米开朗琪罗创作两位美第奇家族公爵的陵墓雕刻之际,是在宗教改革运动后不久,这时对天主教会与文艺复兴时期人文主义的信仰已经动摇了。在拟人化的《昼》那紧张的姿势与害怕的表现中似乎反映了这个时期宗教与政治的动乱。
>
> 但是,米开朗琪罗是一位长寿的而又从不满足于自己已完成作品的天才艺术家。一旦他实现了早期的《哀悼基督》光滑的优雅之后他马上就放弃了它;整个一生中,他始终尽力解决形与均衡的新问题。《昼》的缠结的扭曲姿势与突起的肌肉除了归因于他对市俗与宗教的斗争的反应之

外，同样也应当归因于这位艺术家解决构图中新困难的意图。①

因而，把一个时期的艺术（家）及其风格仅仅解释成社会与政治发展的直接结果，仿佛艺术家的存在只是为了记录他们的时代，这很可能是一种不求甚解、想当然的极端表现。当然，反过来只看到艺术风格的变换，想象艺术是一片纯净之地或象牙塔里的作为，既与当时的重大事件无缘，又独立于艺术家赖以得到支持的赞助、公众变化着的趣味选择之外，这又是另一种太过天真的幻觉了。在每一个特定的时期里，艺术风格的发展受到了艺术家对其所处的时代的表现模式、社会与经济的形势及哲学观念等的特殊综合所作出的反应的影响。如果不能充分地意识到每一个时期的艺术特殊品质正是来自于一系列主体与客体、艺术与非艺术乃至艺术与艺术之间的因素的交互作用，那么势难深入地探讨这种艺术本身以及它所承载的历史逻辑的真实含义。② 由此，我们也可以确信，艺术史的分期意识的状态如何，不仅至关紧要，而且在某种意义上相关研究的完备、成熟与否决定着艺术史这一学科本身在众多人文学科中的地位。如何分期既然不是一种纯客观的行为，它就总是关涉艺术史的诸多前提，因而回顾与进一步的探索势在必行。

---

① 萨拉·柯耐尔：《美术风格演变史》，第 3 页，浙江美术学院出版社，1992 年。

② 需稍加申明的是，这里无意一概否定以政治史角度划分艺术史时期的做法。事实上，如"法国旧王朝时期的绘画"、"加洛林王朝时期的艺术"等，早已是耳熟能详且仍被沿用的用语。在找不到更好的替代术语之前，恐怕它们还会被使用很长时间。不过，中国艺术史几乎是政治意义的分期一以贯之而又无足够的反思。这就颇成问题了：是分期意识的单薄抑或对艺术本身的把握有失妥当？

一、分期观的演进

虽然远在古代就已产生了朦朦胧胧的分期的意识，比如《圣经·旧约》中“但以理书”第二章所记的对巴比伦王尼布甲尼撒的梦的解释实际上即可读解成早期历史学中的分期观念①，但是，分期的自觉讲究（系统而又精细化）则是到了十九世纪才变得比较明显。艺术史领域中的情形与此大体相仿。

我们知道，瓦萨里作为《名艺术家传》的作者是艺术史当仁不让的鼻祖，原因在于该书迄今为止仍是公认的第一部具有史述性质的艺术论著。不过，科学形态的艺术史却并非以《名艺术家》为基始点，因为瓦萨里尚未展示出艺术发展的一种内在的阶段性走向。相形之下，温克尔曼有时之所以被人们确认为现代的艺术史之父，也许就在于他的1764年的《古代艺术史》不仅仅系统地分析了特定的艺术作品，同时还周详地描述了古代艺术从兴起、发展直到衰亡的历程。这就建立了艺术史科学研究的第一块里程碑。在温克尔曼看来，艺术史毋需从实用历史(pragmatic history)那里搬用现成的整体框架；艺术史有其自身的充分逻辑，它不应该是那种由艺术家的传记所构成或连缀起来的编年史，而应确立一种结合不同民族、时代和艺术家的不同风格等来研究艺术的起源、发展、变易和衰亡的发展模式。从风格的角度着眼，我们可以注意到以下的发展特征：(1)新的转折点（风格的变化）；(2)分化的阶段（如希腊艺术的四个阶段：古代

① 原文如此：“王啊，你梦见一个大像，这像甚高，极其光耀，站在你面前，形状甚是可怕。这像的头是精金的，胸膛和膀臂是银的，肚腹和腰是铜的，腿是铁的，脚是半铁半泥的”，“你就是那金头，在你以下必别兴一国，不及于你。又有第三国，就是铜的……。”

风格、盛期风格、优美风格和模仿者风格等)；(3)诸时期的完整性(即各种风格都有着清晰可辨的开端和由于新的艺术的成功而导致的显然终结)。[1]应该加以注意的是，较诸以前的徒有艺术家的传略及其作品评述的著作，温克尔曼大概是最早的在文化背景上研究艺术风格的演变的史学家。他甚至一而再地要证明，希腊艺术的衰落是从政治自由的丧失开始的。他这样写道："在自由中孕育出来的全民族的思想方式，犹如健壮的树干上的优良的枝叶一样。正如一个习惯于思考的人的心灵在敞开的门廊或在房屋之顶，一定比在低矮的小屋或拥挤不堪的室内，更为崇高和开阔通达一样。"[2] 换句话说，温克尔曼的艺术史研究是双向展现的：一方面是艺术风格本身的兴衰，比如认为希腊雕塑初期的风格是雄伟而富有青春的活力的，在伯里克利(Pericles)当政时期则趋于成熟并达到完美；再后者是模仿者蜂起的衰落期乃至可悲的晚期希腊化时期中所流露的矫揉造作的风格，等等。另一方面则是艺术兴衰的外在征候。不过，温克尔曼的《古代艺术史》又有点名不符实，把它称为《古代希腊艺术史》要确切得多。它不仅对古埃及、伊特拉里亚、波斯甚至古罗马的论述都过于简略，而且对所谓"粗鲁的自然"、"民间的艺术"不无鄙薄的态度，比如看轻与古典艺术在风格上有差异的尼德兰艺术。更为关键的是，在论及古希腊这一时期时，哲学、美学的比重仿佛超过了史述本身。

可以强调的是，艺术史中的分期总是与有关历史的转变的

---

① See Hans Robert Jauss: History of Art and Pragmatic History, *Toward An Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, 1982.

② 〔德〕温克尔曼:《论古代艺术》，第 137 页，中国人民大学出版社，1989 年。

认识密不可分的。在某种条件下,分期也是对历史转变的把握的具体体现。所以,与分期工作常常相伴相随的问题便有:第(一),如何清晰而又充分地描述艺术史中转变的性质以及这一转变前后的艺术的诸种特征;第(二),如何分析和描述转变的起因。任何关涉不同时期之间的本质差异的理论往往也就是对历史转变的思考。这里,我们主要勾勒包括线性演化论、循环论以及螺旋式进化论、形式变化论(形式两极论)以及受狄尔泰思想影响的"'代'的体验"论等在内的历史演变观念。

首先是线性演化理论。自十九世纪中叶以来,有关达尔文进化论的思想非常广泛而又深刻地波及人文学科中的诸多领域。无论是亚历士多德的同一逻辑论、古典的永恒人性论还是基督教的静止世界观等,都受到了相当的震憾。进化的概念在艺术史领域里的流布也自不待言,有不少艺术史学者开始倾向于把艺术看作是缓慢的、渐进地演化的产物。这一并行于时间演进的过程呈现为一种持续的、线性的轨迹,它发轫于最简单的形式,趋向于最复杂的结果。于是,他们依据时序逐个地探讨艺术,或者是根据这一时序中的细微变化、渐变的修正等阐明艺术与历史的序列或风格的序列的相关性。十九世纪的德国建筑学家和艺术理论家森帕(Gottfried Semper)当为最早把达尔文的进化学说应用于艺术史的西方学者。在他看来,艺术也是一种与生物有机体相仿的事物,而艺术的历史则展示为一种持续的、线性的发展过程。不过,虽然森帕的观念在欧洲曾有相当的影响,但是其所论多限于建筑。影响更为显著的艺术进化论事实上是由维也纳的艺术史学者李格尔表述的。李格尔是一位颇有个性的学者,他总是把研究的目光投向以往的学者所看轻的研究对象。他所研究的是古代织物、晚期古玩品以及巴罗克艺术

等，而最关注的则是那些在时代的转折期问世的艺术作品。当李格尔把进化论的观念融入对艺术史的观照时，他就与温克尔曼拉开了距离。后者的《古代艺术史》一书是最早系统地探索艺术史的文本；自此之后，艺术史学者往往把艺术的发展看作是鼎盛之后即有衰落的诸种时期。然而，李格尔却并不这么看。他认为，一个时期向另一时期的转化并不是什么衰微，而更是一种进化的跃迁。他强调，特定时期的艺术的发展是内在而又自足的演化，本质上无涉于外在的力量(诸如实用功能、气候条件、材料和技巧的更新，以及社会与文化等)。他还一反森帕及其追随者们的审美唯物论，认为形式的变化是由形式自身的冲动所引起的。由此，他引入了"艺术意志"这一目的论的概念。[①] 更值得注意的是，李格尔在研究艺术的长期演化时，提出了两个相对的范畴，即"触觉"与"视觉"(或"光学")。一个时代的风格从一种触觉的知觉模式向一种视觉的(或光学的)模式发展，而艺术史就是这两种模式之间的摇摆运动。比如，希腊人的触觉型艺术后来让位给了罗马的光学型艺术；触觉风格在文艺复兴、新古典主义和后期印象派时期曾占了支配地位，而光学风格则在巴罗克和印象派时期占据过上风，等等。不消说，这已与一般进化论有所区别了。总起来看，李格尔在进化论的影响中移去了横亘在主要艺术与次要艺术、古典风格与颓废风格之间的障碍，也给以后的不少艺术史学者留下了思考的理路，如德沃夏克(Max Dvorák)、沃林格、埃格(Hermann Egger)、蒂埃茨 (Hans

① "艺术意志"指艺术家或一个时代正视与解决特定艺术问题的一种确定的、深思熟虑的冲动。由于此概念界定不清，而且是与不完善的心理学观念联系在一起的，李格尔还因而引申出一些明显有错误的观点，如认为艺术家总是描绘他的所见。

Tietze)、蒂埃茨－康拉特(Erick Tietze－Conrat)、弗兰克尔(Paul Frankl)、塞德曼尔、吉多(Guido von Kaschnitz Weinberg)、福西雍甚至贡布里希等。

进化论的线性模式本身是有一些问题的。它描述的其实是一种无限度的、单一性的进化。就像布列逊教授一语点破的那样,把艺术看作是从低级到高级(比如从不太写实到高度逼真)的发展,包含着一种绝对的价值取向。实际上,艺术是超一般生物有机体的。克鲁伯就很肯定地认为,文化是无法用达尔文的那种生物进化的理论来加以推演的。艺术是一种文化的结晶,其复杂性远远在生物的事实之上。尼采在《反基督》里曾经不无激动地说过:"人类并不代表一种趋向于我们今天所了解的意义上的所谓更好的或更强或更高的东西的发展,'进步'只是一种现代的观念,那是一个错误的观点,今天的欧洲远不如文艺复兴时代的欧洲,进一步的发展一点也不是基于'超升'、'增进'或'力量'各方面的必然性"。尼采的言词总是显得过激,可又确实道出了文化(艺术)发展的复杂性。其实,进化论的线性演进观念正是以远离艺术史的本相为代价的。所以,进化的观念如今(至少在西方)似乎是销声匿迹了。[①]

其次是循环论以及黑格尔的螺旋式进化论。应当说,循环论与达尔文主义的阐释颇有差异,前者在艺术史领域里也激起相当的反响。其实,当年瓦萨里的《名艺术家传》就含有循环说的雏形,与生物学不无相仿之处,后者认定有机体的生命周期总是呈现为诞生、成熟和衰亡,仿佛存在着某种产生周期并赋予其意义的神秘力量。瓦萨里把艺术生动地比喻成创造性进化的三

---

① 参见R. 韦勒克:《批评的诸种概念》,第44页,四川文艺出版社,1988年。

个阶段(età):首先是婴儿期(比如乔托的艺术),其次是青少年期(如布鲁内莱斯基、多纳泰洛和马萨乔等),第三则是成年期(像米开朗琪罗即是一例)。不过,瓦萨里《名艺术家传》中所表达的历史观毕竟太不系统,在传记体的叙述中也贯彻得不很充分。倒是温克尔曼更为强调地表明了较为完整的历史循环观。他在《古代艺术史》中写道:"艺术史必须告知我们有关艺术的起源、发展、变化和衰落,以及有关人、时代和艺术家的各种风格,同时它也必须尽可能地借助于现存的古代遗迹证明这些观点。"应该说,温克尔曼在描述古希腊雕塑的四个阶段时是竭力在印证自己的这种观念的。不过,黑格尔的循环理论更加引人注目。他摒弃了那种生物学的隐喻以及直线延续等的观念,把艺术史的进程置于人类历史的螺旋形运动和辩证法的基础上加以考察。他用正、反、合的方法把世界艺术史描绘成三大阶段,即象征的、古典的和浪漫的阶段。所谓象征的艺术指的是东方的(如亚洲和埃及的)艺术;古典的是指希腊罗马艺术;浪漫的则指基督教-日耳曼艺术,等等。问题的症结在于,黑格尔比以往任何人更充分地展示了艺术的全景式的发展,但是他的理念的最终胜利实际上是给艺术的演化(无论是循环抑或螺旋形的运动)强加了一个封闭性的圆弧。于是,艺术史本身的复杂性在他这里被简化甚至艺术本身被宗教和哲学这些更接近理念光辉的活动所替而代之。因而,黑格尔充满决定论色彩的艺术史观受到质疑和反思是尽在情理之中的,尽管这么做殊非易事。①

第三是形式变化论。本雅明在其《机械复制时代的艺术品》

---

① See E. Gombrich: The Father of Art History, *Tributes: Interpretaters of Our Cultural Tradition*, pp. 51 - 69, London, 1984.

中提到，"在历史的长河中，人的感受和知觉的模式随着人类存在的总体模式的变化而变化。人的感官知觉的组织方式、获取感官知觉的媒介，不仅取法于自然，而且取决于历史环境。"这就是说，属于形式范畴的事实也会寓含特殊的历史性质，艺术史如果忽略这一点，它将不可能是完整的。把形式置于历史的语境下加以分析和研究，沃尔夫林无疑是最有影响的人物。他的《文艺复兴和巴罗克》与《古典艺术》这两部著作，对文艺复兴（尤其是文艺复兴盛期）与巴罗克时期的建筑、雕塑和绘画等展开了侧重于形式的探讨，并试图在此基础上对这些时期的艺术的基本差异加以论证和确认。由此，他演绎出了一系列的概念用以描述这些时期艺术的相对风格。他在《艺术史原理》里所拟出的著名的五对概念实际上也是旨在概括两种视觉模式的历史。沃尔夫林坚持认为，各种风格都有一种内在的变化趋向；文艺复兴向巴罗克的发展即是一种内在的、不可逆的逻辑性进化。如果说，艺术史领域中的经验主义者只在乎描述而非阐释，拒绝思究进化的原因（比如李格尔倾向于把风格的演化看作是开放性的发展，所有的风格并驾齐驱不分上下，因而也不必细究进步还是衰退），那么，沃尔夫林则相反，他认为在完整的循环与循环之间有一种辩证的运动，其中占主宰地位的乃是某种自激的力量，活跃于艺术的体系里。在排除了有关出生、成熟和衰微等的类比以及所有的价值性判断之后，沃尔夫林试图提供出一种较为完善的有关发展的周期性有机进化的模态（比如在视觉模式上所表明的从文艺复兴向巴罗克的发展样式）。这种模态的核心既不是一般的历史学观念，也不是形而上的哲学反思，而恰恰是艺术作品本身的形态结构特性。更有意思的是，沃尔夫林不但要在形式范畴上确定艺术的时代风格，还要指出这种风格的民族禀

性。在其《意大利和德国的形式感》的文本里，他对约1490年至1530年的意大利与德国的艺术加以衡量和比较，并由此引申出这样一个观感：特定民族的形式感自始至终塑造着相应民族的艺术作品。不过，尽管沃尔夫林的研究思想对艺术史、文学[如沃尔策尔(Oskar Walzel)]、音乐[如萨克斯(Curt Sachs)]甚至经济学诸多方面产生了相当的影响，但是须特别加以注意的是，尝试运用沃氏模式的人却大多不太成功。对此，德国的艺术史学者弗兰克尔在其《艺术学体系》一书里有较为中肯的评判。确实，沃尔夫林的历史模式有其内在的弱处。他对作为十六世纪意大利艺术的一个重要方面——手法主义就是视而不见的。至于他的“原理”或“原则”(Grundbergriffe)也不完全适用于其它各个时期的艺术。即便是文艺复兴盛期和巴罗克时期也不像沃尔夫林所认定的那么单一。人们完全可以提出诸如此类的疑问：难道在同一时期甚至同一艺术作品之中就没有几种视觉风格共存的可能性吗？同时，更为根本的问题是，把艺术作品从形式上孤立出来而无视其图像志或创作过程中所涉及的一切社会与文化的因素，是不是也过于偏狭？或许，沃氏理论的适用性过低正与其牺牲研究对象的丰富内涵的做法有关。

第四是相对两极论。运用相对的范畴描述艺术本身的变化与差异似乎是德国十九世纪晚期至二十世纪初艺术史研究中的一个倾向，其中沃林格的《抽象与移情》即是显例之一。他在书中试图把立普斯的移情论与李格尔的“艺术意志”的概念揉合起来。他饶有意味地指出，在整个艺术史(包括东方的、原始的和西方的艺术史)里存在着一种介乎几何(抽象)的形式和有机(移情)的形式之间的对比。抽象的审美风格所突出的是一种受自然的压抑但又与精神性现实相关联的民族，而有机的审美风格

则反映了与自然亲和并从中获得精神满足的民族。沃林格把构成创作基础的诸种“世界观”(Weltanschauung)确认为风格相对的原由。以哥特式为例,它是从哈尔施塔特(Hallstatt)时期到北欧巴罗克时期的所有北方的(Nordic)艺术。沃林格认为它正是该区域对地中海一带的古典价值的一种反应,是来自北欧特殊心理所构成的“艺术意志”——即寻求超越并不仅仅止于优美而已。显然,沃林格比沃尔夫林走得更远。所谓“艺术意志”已然成了艺术从古典形态走向现代形态(如德国早期表现主义的艺术)的一个内在成因。他还认为,每一部艺术作品就其最内在的本质而言,都只是艺术意志的客观化,而这种意志是人的一种潜在的内心要求,完全独立于客体对象和艺术创作方式而自为地形成的。如此这般,艺术意志作为一种内心的要求其实就是一种对不依存于对象内容的形式的要求(即“形式意志”)。这一在艺术活动之前的意志尽管强调了主体的内心,却也使自身的先验色彩变得更加明显了。与此同时,如果说不同时期的艺术受到特定的“艺术意志”的历史调制,那么“形式意志”(或“形式要求”)则无疑过于以偏概全而不能说明什么。虽然沃林格一反森帕的做法,不是把艺术史归结为技巧的演进,而是看作抽象与移情这两种心理需要无止境的相互抗衡的过程或圆圈式的递进,但是他的那种偏重于形式范畴的两极化运动既不是否定之否定的辩证运动,也简化了艺术史发展的复杂阶段性,因而并未完成对黑格尔那样的艺术史观的根本超越。

第五是德国艺术史学者平德(Wilhelm Pinder)的“代”(generation)体验论。在1826年的《欧洲艺术史中的代的问题》一书中,平德曾经指出,要理解艺术史的本质,就须注意所谓的“同代的非同代性”(noncontemporaneity of the contemporaneous)。在

他看来，以往德国和法国的艺术史学者都是把历史建立在代与代的现象上，仿佛在同一时间里生活着不同代的人，而实际上代对时间的划分是极其重要的。既然只有被体验过的时间才是唯一真实的历史时间，那么不同代的人就必定是生活在具有质的差异的主观年代里了。他曾这样写道："人人与同代或不同代的人生活在一起，故有面对相似体验的种种可能性。不过，对个人而言，'同一时间'却各有不同——也就是说，它代表一种不同的他的自我时代，而这只有与他同时期的人才可共享。"所以，特定历史时期的意义会因特定一代人而相应变化。而且，每一时代中的时期也不是孤立的、确定不移的事件，相反，它是具有多种维度的时间立体，总是由不同发展阶段上的人分别地加以体验的。在这种意义上，所谓的"代"总是某种问题的统一却又不可能是终结性的统一，就像在莫奈和塞尚，乌德（Uhde）和高更等的艺术作品中所反映出来的那样，我们感受到的乃是一种"分裂的"时代的统一。在这里，平德竭尽所能要表达的是一种同以往德国艺术史学者所信奉的"时代精神"（Zeitgeist）观相异的观念，以消解纯时间性的时期概念（比如艺术史中以某一年代作为分析单元的做法），从而倡导更能说明问题的观念史中的相应范畴；艺术史所要展开的分期研究须对所有决定某一特殊情境的因素予以综合的把握——这多少流露了现代的艺术史分期学的特点，即注重多层面地分析代或时间的相对性、交汇性和变异性（不规则性）等，以更加充分地反映艺术史特定发展阶段的深刻程度。站在这样的立场上，艺术史学者很可以觉察到传统的分期研究的片面性（比如要么不涉及任何重要的外部因素，要么只看重单一的形式原则）。不过，平德的

理论并不是无可挑剔的，其核心概念“代”即有令人犯惑之处：它应如何界定，又是怎样产生的，等等。实际上，平德倾向于把“代”归结为一种先定的“圆极”（entelechy），而不是由普遍的体验或其它社会、文化因素所塑造的。[①]此外，这种很难确定和认同的“代”的观念也未激起多少响应。当平德要将德国艺术史放在整个欧洲文明的语境框架中并与其他欧洲学者如库诺特（Antoine－Augustin Cournot）一样，以所谓新生代（new generation）的出现与消亡来划分艺术史的诸阶段时，他实际上也只是在追随一种生物学意义上的本质。其观念与实践最终无人追随当在情理之中。当然，话说回来，不管怎么样，平德的思路（尤其是“同代的非同代性”）还是更加接近于克罗齐的“每一部真正的历史都是当代的历史”[②]的时间观表述，也可以让人更加信服地体味阿恩海姆的论断：艺术的“历史宛如事件汇成的流动，分析表明它是由各种组合各异、主次有别的走向或潮流交织起来的。因而，作为整体的这一事件之流，其交汇的部分就因时而变。各种趋向之间程度不同地相互依赖或互不相涉”。[③]确实，有关分期的观念的发展足以使人们正视传统意识中有关时间的周期性（Periodicity）和起始与终结的强制性等弊端，从而更进一步地逼近艺术史特定阶段的独特性与丰厚性。

---

① See W. Eugene Kleinbauer et al (ed.): *Research Guide to the History of Western Art*, pp. 23－26, American Library Association, 1982.

② 〔德〕本尼戴托·克罗齐：《历史和编年史》，《现代西方历史哲学译文集》，上海译文出版社，1984年。

③ Rudolf Arnheim: *New Essays on the Psychology of Art*, p. 268, University of California Press, 1986.

二、分期的涵盖性与限定性

一旦艺术史学者试图面对艺术史的一般进程时，他就进入了一个极其严峻的困境：如何把那些在不停展开与不断流动的事件中产生的、看似混乱芜杂的艺术现象编排成有序可循的序列或序列群，既能使人一目了然又不致于误解绵绵。这里首当其冲的正是怎样把分期的观念逐一地贯彻到具体的编排中。对此，克罗齐（尤其是其追随者）认为是不可行的，因为他们倾向于把艺术品看作是不可分类的、非历史的、与先前的作品无甚联系的独立存在，认为没有必要把艺术作品看作是一种连续的、复杂的运动序列中的产物或因子，因而也就没有可以把艺术作品包容起来或抽取出来的特定序列。这听起来仿佛是一种发挥得过了头的理论主张，但其实也是在提醒艺术史学者：任何历史都是一种绵延不绝的流动，而分期则是一种人工意味无所不在的切割或断分。恰似英国学者刘易斯（Clive Staples Lewis）所明言的那样："无论如何分期，它都会在某种程度上歪曲我们的资料；我们至多只能希望我们选择的分期方法能把这种歪曲降到最低程度。"[①] 然而，正像库布勒已经提及的那样，艺术史学者又是注定要描述时间的，那么所谓的分期（不管怎么分）也就势在必然。在某种意义上说，回避或取消分期恐怕也就取消了艺术史研究的某种可能性。毕竟历史的时间（特别是艺术史的时间）不是一种现成的、可以一目了然的"自在之物"，它本身即是主体参与和投入过的时间，因而也就需要主体的处理和把握。列维—斯特

---

① 〔英〕克莱夫·斯·刘易斯：《论时代的分期》，见戴维·洛奇编：《二十世纪文学评论》（下），上海译文出版社，1993 年。

劳斯就相信，历史不能“逃避一切知识共同具有的责任，它要运用信码去分析其对象，即使（特别是）这个对象被认为具有一种连续的实在性的话。历史知识的特征不在于缺乏一种本身实为虚幻的信码，而在于它的信码是由年代序列组成的这一特征”，“历史的全部独特性和特殊性正在于理解在前和在后之间的关系，如果历史的各个事项不能（至少是潜在地）被标以日期的话，那么历史就必然会解体”。[①] 与此同时，我们也要看到这样的事实：在艺术史研究中，分期意识的淡漠与不自觉常常导致对那些与分期有关的现象的曲解。一方面固然要看到分期所伴随的相应人工因素，另一方面也不能忽略分期所能凸现的阐释学要求。无论是在佩特还是温克尔曼的艺术史著述中，作为艺术史这一整体的诸部分不仅是单个的、特定的作品，而且还是某一时期的艺术。换一句话说，分期是艺术史学者在安排阐释要素时须加以顾及的一种逻辑结果。正像帕诺夫斯基所理解的那样，艺术史学者谈论艺术是属于这一时期或者那一时期时，他们所应对的问题与其说是纯编年性质的，还不如说是阐释的和评价的。[②]

对于现代的艺术史学者来说，他所关心的就不只是一种孤立状态的单一时期，而是各个不同的时期以及内在的序列意义，因为他所分析或是阐释的艺术作品即便是单数的，也同样要求站在创作这一作品的特定时期及其前后相关时期的不同立场上加以审视。譬如，在探讨十六世纪早期的意大利雕塑时，艺术史学者不仅要涉及到其它的意大利雕塑作品，同时还可能有必要

---

① 〔法〕列维－斯特劳斯：《野性的思维》，第 295－296 页，商务印书馆，1987 年。

② See Erwin Panofsky: Renaissance and Renascences, in *Renaissance and Renascences in Western Art*. New York, 1969.

谈及同一时期的绘画和建筑；而为了重构所探讨的这件雕塑作品的整全和原本的历史性语境，他尤其应该探求更为早期的各种不同媒介的作品而形成一种"兼听则明"的意味。如果要对米开朗琪罗在佛罗伦萨的巨型雕像《大卫》有较为充实的把握，那么就应研究一下古罗马时期所完成的巨型雕像及其它艺术作品。在这一点上，西摩(Charles Seymour)所做的专题研究不失为一个恰切的例子。①

从任何有意义的角度看，艺术史绝不仅仅是一堆散乱的材料总和，而是由以某种特定的方式发生于特定时间与地点的艺术活动以及我们对这些活动的能动认识所构成的。对于艺术史的正确理解关键在于重建这些活动事件同时究明与解释在可能发生什么活动或事件的背景上究竟发生了什么。阿恩海姆认为，艺术史学者如果仅仅以纪年的形式去确认一个时期的艺术风格的话，那将是最没有前途的；同样，仅仅以地理特点为本的艺术史风格范畴(如威尼斯或佛罗伦萨艺术等)也不是很值称道的。②因而，在这一意义上说，如何分期以昭示艺术史学者对特定时空中的艺术活动的态度与理解实在是意味深长而又颇费思量的事情。或许，所谓的"时期"应在艺术史这一学科里视如哲学中的"概念"、科学中的"类"，如此等等。

审视艺术史的分期实践，人们很容易产生一种错觉，就如姚斯所指出的那样，以为"艺术史比社会史或政治史更有连贯性和一致性。艺术作品的编年顺序显得环环相扣，而风格的渐进式

---

① See Charles Seymour: *Michaelangelo's David: A Search for Identity*, Pittsburgh, 1967.

② See Rudolf Arnheim: *New Essays on Psychology of Art*, p.265.

转换也颇易遵循”，“但是，实际上这种相当一以贯之的特点却是以与艺术样式以及与一般的历史和社会过程的不一致为代价的”。[①]姚斯或许是有意言重如斯，不过其鲜明的观感足以让人看到艺术史分期的二重缺陷：一是与艺术本身的发展特点有距离；二是不尽符合社会史发展的整体进程。因而，若具体地剖析、评估较诸中国艺术史分化特点更明显的西方艺术史中的各种分期概念，将会使我们更加清醒地意识到特定的分期既有相对的涵盖性、亦有种种内在的限定性。如若无视这一点，那么所谓走向成熟的分期意识就只是一句空话而已。

西方的艺术史通常是分为四个时段的：(1) 古代；(2) 中世纪；(3) 文艺复兴和巴罗克；(4) 近代。也有学者大同小异地划分出三个时段，即 (1) 古代；(2) 中世纪；(3) 近代，其中的近代包括文艺复兴和巴罗克。每一时段又再细分为小的阶段群。在细分时，不同的艺术通史作者有自己的独特做法，比如影响很大的加德纳（E. Gardner）的《艺术通史》一书，是把中世纪细分为 (a) 早期中世纪艺术；(b) 罗马风格艺术；(c) 哥特式艺术。而每一个这样的阶段又再划分成三个或三个以上的具体时期。与之相对，哈特（Frederick Hartt）的《艺术：绘画、雕塑和建筑的历史》一书则是把中世纪分成九个阶段。哈特的有些划分与加德纳的恰好相合，如“迁徙艺术”、“加洛林王朝艺术”和“奥托艺术”等，但是在另一些问题上两人又显然有分歧。譬如，加德纳认为早期基督教和拜占庭艺术代表古代的最后一个阶段，而哈特则以为它们属于中世纪。

① Hans Robert Jauss: History of Art and Pragmatic History, *Toward An Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, 1982.

此外，普林斯顿学派的莫里（Charles Rufus Morey）的《中世纪艺术和早期基督教艺术：从古代到八世纪的雕塑和绘画中的风格与图像志的进化》一书另有分法，作者大刀阔斧地把中世纪的复杂面貌归纳为三个阶段：（a）仿古希腊的自然主义（Hellenistic naturalism）；（b）拉丁写实主义（Latin realism）和（c）凯尔特－日耳曼力本论（Celto－Germanic dynamism）。这种分法曾经颇为流行，如今却被几乎弃而不用了。实际上，有关中世纪的概念大多是源自文艺复兴。所以，据说狄尔泰因之表示拒绝使用那些概念；克伦巴奇尔（Karl Krumbacher）兴许是看到了分期的具体细分所招来的争执和不便，干脆要求把历史只划分为基督之前和基督之后了事，只是这样过于武断和简单化了，因而无人响应。实际上，分期的进一步细分还是有增无减，像有关德国的中世纪艺术就有学者把它划分成：（a）法兰克式风格；（b）加洛林风格；（c）奥托曼式风格；（d）罗曼式风格和（e）哥特式风格等。尽管每一种特定的细分总要引起形形色色的争议，然而时期的细分仍有其自身的意义。道理是显而易见的，像古代、中世纪、文艺复兴和近代这样的四分法尽管明快得一目了然，却与艺术本身的发展特点有相当的距离，即使是那些已经再加细分的时期（比如约 1300 年至约 1600 年的意大利文艺复兴的早期、盛期、手法主义以及晚期）也还是更多地关涉与一般历史有关的因素〔诸如政治的、宗教的（基督教的）、社会的等方面，艺术只是一部分而已〕。当然，应该看到的是，并非所有与艺术密切相关的分期概念都会更胜一筹而不会引起争议。“巴罗克”便是一个显著的例子。此词原先是指古怪的、无意义的和趣味低劣的等，含有一定的贬义；而后则是指十六世纪末到十八世纪（二十年代

至四十年代末）这一时期[1] 及其视觉艺术与其它艺术的风格特征，甚至还可以指在别的历史时期的艺术中所复兴的类似风格。但是，当艺术史学者以“巴罗克”之名指涉从大约1580年（或1600年）至大约1725年（或1750年）的视觉艺术的特征时，他们却无以断定同一时期里不存在任何别的艺术风格了。既然艺术史学者在卡拉瓦乔、鲁本斯、伦勃朗、普桑和委拉斯凯兹等人的作品中总是与其要找到相仿的特点不如说要鉴别出相异的表征的话，那么他们就不能不对那种把“巴罗克”这一标签一古脑地用于这些大师的作品上的做法表示强烈的抵触。而且，即使艺术史学者不得不在特定的历史话语中承认这些艺术大师的杰作共享了巴罗克的品质，他们也会坚持认为，在同一时期还有不同风格的作品共存现象，那些在当时声名次于大师的艺术家的作品更是如此。同时，还应注意的是，艺术在同一时期由于所选择的艺术媒介的不同，也会趋向截然相异的审美品性，譬如在十七世纪的荷兰画中巴罗克的风格是引人注目的，但是同时期的荷兰建筑艺术却须另当别论。事实上，在艺术史学者用“巴罗克”一词描述二十世纪的某些艺术现象时，他们已经大大地弱化了它的专指义项，而只是把这些艺术现象的某一因素（而非相对单整的品质）作一种比拟而已。从使用频率来看，“巴罗克”一词已越来越不多见了。总而言之，无论是社会史的分期概念还是有关艺术风格本身的分期概念都各有其特殊的涵盖力，同时也有一定的限定性。

这是一个非常有意思的悖论：任何艺术史学者都致力于使自身的分期工作尽量完美地贴合艺术发展的内在品性，但是他

---

① 事实上，对这一时段的厘定另有争执，此不赘述。

们所得到的却永远只能是不尽理想的结果。在艺术史学者确定一个个特定的阶段或者时期时，一种循环论证的命运似乎在所难免。因为，艺术史的分期究其实质是一种评价和阐释的行为本身（或者说艺术史的阶段重要性需要依凭特定价值观加以判断），而评价和阐释所依据的事物（如社会的、文化的乃至艺术的价值观）又是由整个艺术史来决定的——这似乎是无法脱身的逻辑循环。确实，如果承认特定的价值规范和标准是艺术史分期的重要依托，那么这些规范、标准除了只能从艺术史发展的特定过程中归纳出来还有什么别的更可信赖的来源呢？不过，这里的循环论证绝非无以打开的怪圈，因为随着新的有关艺术史事实的不断发现与验证、过去不太为人所闻的艺术家及其作品的逐渐受到注意等，人们对于某一时期的艺术的认识与把握就自然地会产生相应的变化，从而趋向一个新的价值尺度。就此而言，我们仿佛更要接近或接受新的、有争议的、不甚确定的一些分期观念了，因为这样做倒更有可能以新的眼光与角度去重新审视那些已被沿习的观念所重重包裹的艺术史时期。不仅像新古典主义、手法主义这样的已有大量研究结果的艺术时期仍需更为具体、深入的探究外，相对晚近因而也比较熟稔的艺术史时期也应有更加坚实的分期研究。可以看到，艺术史学者对后一种时期有更加贴切的分析态度。比如 1870 年之后，艺术史的具体分期差不多全由“运动”或者先锋艺术的诸种团体的名称来取而代之了。第一次世界大战以后的各种艺术流派此起彼伏，变换速度之快令人有目眩之感，而以往的分期观念也愈难驾驭这些特殊现象。这种情形其实不是艺术史研究才碰到的问题。它恰好与相应的文化史研究有惊人的相似之处，后者所起用的“代”（generation）概念的时间跨度也相似

乃尔地在缩小。当然，并不是所有晚近的时期观念都那么令人满意或者说无可挑剔。阿恩海姆就颇反感于所谓如雷灌耳的“后现代”这一时期概念。[1]甚至有学者调侃，我们大概已把时期划分的概念都消费完了，只能去面对“后现代之后”或“后后现代”之类的尴尬说法了。

细究起来，艺术史中的时期划分颇有杂语喧哗的色彩，其中并不存在什么统一的角度或立场。综观各种分期概念，似可拟出如下几种类型：(1)政治的(或王朝的)性质，诸如加洛林王朝的艺术、奥托艺术、文革时期艺术、新时期艺术，等等；(2)文化的性质，例如中世纪、哥特式、文艺复兴，等等；(3)美学的(或艺术批评的)性质，如罗马风格、古典风格、手法主义、巴罗克风格，等等。除此之外，还有用艺术运动或团体作为分期的根据的。不管怎样，正因为每一种分期实际上都潜含了性质有异、程度有别的价值观念，艺术史学者就须尽力澄清每一特定时期的真实含义，尤其在这一时期关涉多种的性质、倾向或态度时更应如此。十八世纪晚期的艺术史现象或许就是一个恰切的例子。大概在1760年以后，不少艺术都对古希腊罗马遗迹、历史与神话等有种种的反应。对此，在六十年代以前学术界尝试过不少具体的分期概念，譬如“新古典主义”、“浪漫主义”、“浪漫古典主义”、“折衷主义”，甚至干脆就是“1800年前后的艺术”，等等。但是，显然这些指称难以令人产生和形成一种准确的印象，即使把所有的这些叫法都加在一起恐怕也说明不了多少问题。后来，罗森布拉姆(Robert Rosenblum)在其《十八世纪晚期艺术中的转

① See Rudolf Arnhe im: Introduction, To the Rescue of Art, University of California Press, 1992.

型》中提出了另一种见地。他认为，艺术史学者如果要涵盖这一时期中的所有历史性的复兴，不妨采纳文化史中的“历史主义”这一含义更为广泛的概念。如此既可避免由于使用像“浪漫古典主义”这样的名称而招致混乱，也能较好地凸现该时期的艺术的基本特征。[①]与之相仿，在研究十九世纪和二十世纪的艺术史中，由于大多不再沿用纪年体的时期而代之以艺术流派或团体，时期的划分变得颇有连续且一目了然的特点。不过，即使如此，也应对这样的做法保持相当的警觉。道理还是浅显的：艺术并不都是易于归类的产物，有时甚至在本质上是反归类的。由汉密尔顿(George H. Hamilton)所撰著的颇有权威色彩的鹈鹕版的《艺术史》(1967年)，其中有一卷为《欧洲1880—1940年的绘画和雕塑》，它依循各种艺术运动的轨迹展开具体的历史叙述。遗憾的是，在一目了然的分期序列里我们发现了罗丹是在印象派的门下，而亨利·卢梭则变成了表现主义艺术家！应该说，一方面每一种时期的断分与厘定都是对艺术史的具体认识的深化，另一方面则又是更为确定的限制，任何不当的引申都会酿成严重的误解或偏见。因而，艺术史的分期观念需要经常反思和检验，尤其在这些观念得以修正、挪改或更换时尤要如此。在这一意义上说，分期不会是一种绝对一劳永逸的研究结果而可能恰恰相反。

三、走向现代的分期意识

既然既有的艺术史的分期规范与概念不甚统一或者有这样

---

① See W. Eugene Kleinbauer and Thomas P. Slavens: *Research Guide to the History of Western Art*, pp. 16 – 17, American Library Association, 1982.

那样的缺憾，那么理想情形又该是怎样呢？或许艺术史学者必须始终从艺术史本身而不是任何别的有关领域中去寻求所需的规范、标准和原则等，如此便可按照艺术的范畴划分出整个发展进程中的一系列“时期”，而每一个“时期”作为这一进程总体的一个组成因子若缀合起来又恰好吻合艺术发展的整个历史面貌。但是，这种对艺术史分期予以彻底纯化的思路实际上既不得要领也不太可行，因为在现有的分期概念中，人们很难废弃所有非艺术性的时期命名，也难以得到合适的替代术语。更可警惕的是，那些试图使艺术史分期拥有理想的、光滑的连贯性和一致性的做法，实际上极有可能偏离艺术史的实情而不自觉地滑向一种陈旧的循环论（所谓丝丝入扣、首尾相连）。原因是不难估计的：任何貌似周至无懈的时间描述总有些过了头的假定甚至全然先验的因素。这是有些反讽意味的。在某种意义上说，艺术史学者对诸种时期术语及其所涉的实际内涵间的相对不一致性的暂时妥协或认可，不仅是应该容许的，而且也常常在所难免。当然，这并不是说，艺术史学者的妥协或认可可以毫无原则。不恰切的抽象与概括仍然是要加以清理和纠正的对象。举例来说，若把希腊化的塔纳格拉风格时期[①]易名为“希腊的罗可可时期”或者改称为“中世纪的巴罗克时期”之类的怪名堂，那么所谓的容忍和认可就意味着无知和错误了。同时，尚有不少分期观念还在沿用下来，但艺术史学者只用以专指某些阶段，而与其原义有别的用法几乎可以排除，“罗马风格”

① 塔纳格拉(Tanagra)，位于希腊中部的一个村庄。公元前四世纪末五世纪初，该地以制作色彩艳丽、形象生动的女性赤陶小雕像而驰名遐迩。后来希腊化时期对这一风格加以摹仿，故有此名。

(Romanesque)和“哥特式”便是这样的例子。

令人非常感兴趣的是，在谈论作为格式塔问题的风格时，阿恩海姆清理出了三种艺术史的分期模式：第（一）种是传统的艺术史时期观，它宛如一连串头尾相接但是不相重合的珠子，可大略图示为：○=○=○=○=；第（二）种是试图修正前一种的静态性，因而把传统意义上自足的风格单元叠合起来，单元之链被一种持续之流所替代，可图示如下：○○○○○；第（三）种宛若波浪重重起伏的海潮，其中的单元与其说是特定的艺术对象或艺术品的量的集合，不如说是这种对象的各种品质的构成。① 尽管阿恩海姆的论述仿佛只是点到为止而未见有详尽而又充实的阐释性发挥，不过我们依然从中悟到了现代艺术史分期意识的基本特征。

正因为艺术史的诸多发展阶段不是一种单一的、纯净的时间之链，艺术史学者就须有多重的分期观念去应对，以在一种综合的水平上凸示特定阶段的复杂性。实际上，我们确不难发现，在长达数千年的时间过程中，艺术不曾有过一种时代风格向另一种时代风格的剧烈转变。这同政治史意义上的历史转折是大有区别的。有些艺术风格显然是跨越好几代艺术家而不为一时所囿的。需要申言的是，这并不成为艺术史只需从风格学角度加以梳理和概括的理由，因为风格上的探讨也不完全解决问题。正像列维——斯特劳斯所谈论的那样，艺术史的“结构与事件，必然与偶然，内在与外在之间的平衡是不稳定的，它不断受到由于样式、风格或总的社会条件的波动而来回变向的各种力量的

① See Rudolf Arnheim: *New Essays on the Psychology of Art* , pp. 268－269, University of California Press, 1986.

威胁。按照这一观点似乎可以认为，印象主义和立体主义与其说是绘画发展史上两个相继的阶段，不如说是同一艺术事业中的两种相助相携的活动。它们虽然不是诞生在同一时刻，但却通过互相补充的两种变形的共同协力来延长一种艺术表现的样式，（我们今日更能领悟到）这种样式的存在曾受到严重的威胁。"[①] 显然，此时风格学与社会史的角度互补起来才不无相得益彰的深刻作用。由于每一种分期观念都在本质上包含了一种阐释和评价的成分，单一和偏执的套用就不无掩去艺术史特定阶段的丰富色彩的可能。譬如，在社会学或政治学意义偏重的分期观念之下，像布歇（Boucher）、华托（Watteau）这样的画家就会变得黯淡无比。因而，有时撇开纯社会学或者纯艺术论的幼稚而尝试以不同的分期角度（兼及艺术以及艺术以外的相关阶段）把握艺术史，更便于发现新的现象、新的问题。按照英国学者刘易斯的叙述，在划分古代和中世纪之间的时期界线时，实际上不可避免地要有这样的依据：帝国的衰亡、野蛮人的入侵、欧洲对基督教的皈依，如此等等。[②] 为了在最大限度上说明艺术史的发展及其阶段性特征，多重角度下的分析与参照、阐释与综合等就不无必要。反观中国古代艺术史的分期研究，其问题之一正在于不自觉地依赖单一的时间观念（政治的、社会的观念），使这种观念几乎一马平川地贯穿整个艺术史的历程。我们当然不能设想每个时期的特点均与艺术史发展的内容吻合一致，但是两者之间相距过远而同时又无多少进一步反思的迹象，这就着实令人疑惑和忧虑了。

---

① 〔法〕列维—斯特劳斯：《野性的思维》，第38—39页，商务印书馆，1987年。

② 参见〔英〕克莱夫·斯·刘易斯：《论时代的分期》。

我们所要强调的正是，艺术史中的诸时期跟一般时间的那种线性连接是迥然相异的。它们绝对不可能一个接着一个准确无误地排成一列，而更是处在不断变化的复杂互渗之中，一部分时期已然包含了另一部分时期的内容。若以常理推导，中世纪的终结当与近（现）代的开端同时发生，而这种过渡正是要由文艺复兴的诞生来确定的。但是，历史上果真有如此的时刻吗？作为全欧性的现象，文艺复兴的全面展开并不同时发生于欧洲诸国。事实上，对其开端的认定也存在着许多不同的意见。因而，人们会有这样的无奈：确证中世纪的终结之时（某时某刻）既不可能也恐怕没有多大的意义。文化史如此，艺术史亦然，甚至更其然。对此，帕诺夫斯基有过具体而又雄辩的阐述：诸多的复兴都是在中世纪开始的，只是没有一个真正的复兴发轫于中世纪。因为，中世纪发生的许多革新都是半心半意的。它们虽都旨在张扬古代艺术的遗产，但是大多并无什么结果。也许九世纪加洛林王朝的复兴才有些像样，等等。[①]而按照刘易斯的观感，中世纪和文艺复兴“这两个时代中间存在的堡垒，即使确实算不上是人文主义宣传的一种虚构的话，也是被过分地加以夸大了的”。[②]当然，并不是说中世纪与文艺复兴就没有质的区别了，后者毕竟是在文化的所有领域里全面地复兴古代的精神。我们的论旨在于，与其说把两者看作是一种纯线性的连缀还不如视作前后有别但又部分地重合的历史现象。这样或可更有助于我们认识艺术特定阶段的复杂内涵。大的时期之间的关系如此，

① See Erwin Panofsky: Renaissance and Renascences.

② 参见刘易斯:《论时代的分期》。

较小的时期也大体相仿。比如，文艺复兴时期中的手法主义（Mannerism）与后来的巴罗克就有所相重合，像卡拉瓦乔这样的大师在某些场合就同时地兼有手法主义与巴罗克的特点——这正可说明文艺复兴时期艺术的丰富性。与之相似的是十九至二十世纪的艺术史现象。艺术史学者在研究具体的历史材料时，已经不太沿用纪年体的时期甚或艺术的风格，而倾向于追踪和强调那些艺术运动或流派活动〔诸如印象派、野兽派、立体派、达达派、波普派以及幻觉派（Psychedelic），等等〕，并且使这些运动或流派的形态及其观念的形成过程呈现为一目了然的连续性的面貌。但是，仍须时时提请注意的是，这些运动或流派在纪年上有明显相互交叉的特点，而且所有这些艺术运动都未曾压倒一切或是持久不变。因而，在考察某一运动或流派的固有特点时还要顾及它与某些别的运动和流派的共相，这具有同样的重要性。

对于探求艺术史意义的学者来说，有关分期及其时期转变性质的观念理应看作至关紧要的研究环节。运用什么样的时期观念（或如何运用这种观念），本身就是对艺术的一种理解态势，而且影响这一态势的进一步发展。换言之，艺术史的分期既是某种相关研究的结果，也是新的相关研究的起点。因而，辩证的方法意识必须贯彻于具体的分期讨论的方方面面。以文艺复兴的研究为例，古代所得出的历史定性越到现代就愈显得丰富起来，尽管在过去实证的材料比现在更为直接、充足和便于查核。在这里，看待特定问题的方式的多样化制约着相应的研究方面和研究结果。帕诺夫斯基在其《西方艺术中的文艺复兴和诸种复兴》一书里认为，文艺复兴和中世纪的区别就在于前者是“古典内容与古典形式的结合”，豪泽尔则通过比较文艺复兴和现代

的关系指出，在某些十六世纪的绘画中已经有了某种现代主义的先见(prescience)。[①]这与传统的看法显然有所区别，后者简单地把意大利的文艺复兴的艺术看作是对好古趣味的一种顺应。[②]在这里，年代立场(向前看抑或向后看)的灵活转换导致了两种饶有意味的研究结论。它们均有相当的价值与影响。所以，艺术史学者如何以分期界线为切入点展开特定的研究，实在大有文章可做。刘易斯的极而言之的说法是颇有道理的："我本人非常乐意看到我们的历史观念变得更加灵活。我们用来划分所谓'时期'的所有那些分界线，都必须经常加以修订。但愿我们能把它们统统抛开才好！"[③] 其实，即使我们不改变分期的形式，也在深化着对分期内容的认识。譬如，随着艺术史学者对中世纪、文艺复兴的研究的纵深发展，两者之间的传统对立就变得不那么水火不相容了。同样，把古典艺术与先锋艺术绝然对峙起来也只能给人一种错觉而已。更为关键的是，艺术史的既有分期不仅要有修正，而且还会必然地延伸，直到人们面对未来这一时限为止，而这一时限又在不断地向前移动着。或许，未来的分期研究更为棘手：所谓的"后现代"甚至"后后……现代"等正有点令人如入穷途末路，把人逼迫到不得不"透支"时期观念的尴尬的境地。这正好应了丹托(A. C. Danto)在其六十年代中期问世的《历史的分析哲学》一书中的断语："我们对过去的知识在很大程度上受制于我们对未来的无知。"由此，人们也可真切地

---

① See Arnold Hauser: Mannerism, *The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, *London*, 1965.

② See William Hood: The State of Research in Italian Renaissance Art, *Art Bulletin*, June 1987.

③ 刘易斯：《论时代的分期》。

感受哲学美学家伽达默尔的那种沉重之至的体会之言："事实上，历史并不属于我们，而是我们属于历史。"[①]艺术史研究的艰巨性和根本意义也正体现于斯矣！

---

① See Hans Robert Jauss: *Toward An Aesthetic of Reception*, p. 64, University of Minnesota Press, 1982.

附　录
艺术史：中西比较的课题

林是树林的古名。
林中有许多路，
这些路多半突然断绝在人迹不到之处。
这些路叫做林中路。
每人各奔前路，
但都在同一林中。
常常看来仿佛一个人的情形和另一个人的情形一样，
然而只不过是看来仿佛如此而已。
——海德格尔《林中路》

1　研究比较艺术史的学者是不能不读一读这一则古老的寓言的：

从前在水底里住着一只青蛙和一条鱼，他们常一起游耍，成为好友。有一天，青蛙无意中跳出水面，在陆地上游了一整天，看到了许多新鲜的事物，如人啦，鸟啦，车啦，不一而足。他看得开心死了，便决意返回水里，向他的好友鱼

报告一切。他看见鱼便说，陆地的世界精彩极了，有人，身穿衣服，头戴帽子，手握拐杖，足履鞋子；此时，在鱼的脑中便出现了一条鱼，身穿衣服，头戴帽子，翅挟手杖，鞋子则吊在下身的尾翅上。青蛙又说，有鸟，可展翼在空中飞翔；此时，在鱼脑中便出现了一条腾空展翼而飞的鱼。青蛙又说，有车，带着四个轮子滚动前进；此时，在鱼的脑中便出现了一种带着四个圆轮子的鱼……

这一启示录式的通俗寓言至少能使人们意识到(1)不同背景或不同类型的艺术史自有非常明显的差异，而且这种差异固已久长，成了某种思维或感受潜定势的形成力量；(2)沟通不同的艺术史，融合成一种相对客观的视野或期待水平，必然要超越自身所处的疆域，也就是说，要以真正的亲验和开放的姿态为前提条件，使一新耳目的感受远离于错觉翩然的结果，同时也不再少见多怪；(3)它也使人们时常清醒地意识到比较艺术史的两面性，即充分诱人的魅力和不可低估的难度。

思想大师黑格尔曾不得不从比较艺术史的角度讨论艺术美的价值定性，但是他也不幸成了“鱼”，而不是差强人意的“青蛙”，因为他无以亲验博大精深的东方艺术，从而把它归为散文式的思想之果。当然，相反的情形也并非鲜见。譬如歌德就是大略地依据青蛙式的新奇感，居然对中国三、四流的艺术作品称赞不止。这一切或许更应是接受史(Rezeptionsgeschichte)的主题，但同时也从相当特别的角度反衬了比较艺术史应有的深度空间。

然而，摆脱“鱼”的模子绝非易事。它总是顽强地渗透在特定类型的视界之中。即使是在欧洲的文化系统中，有关艺术史

的认识偏向也几乎无所不在，甚至有时到了一种让人产生反其道而行之的冲动的地步。德国英年早逝的学者瓦根劳德(Wilhelm Heinrich Wackenroder)就曾极为不满于当时欧洲谈论艺术史时言必称希腊和意大利的习气。他第一次在其1797年《出自一酷爱艺术的修士内心的忏悔》的书中提到了北方文艺复兴时期的绘画。尽管《忏悔》属虚构的写法，但是读来仍让人特别气顺，其中瓦根劳德大胆地向当时的艺术史规范挑战，即认为文艺复兴时期的意大利艺术以及古代的希腊艺术未必总是高于任何其它地方和时代所诞生的艺术。他如此激动地写道：

> 蠢人们无以理解的是，我们的地球上还有种种对蹠地(antipodes)，而他们自身也是对蹠人。他们总是把自己站立着的地方想象成宇宙的引力中心——而他们的思想却缺少一双能围绕全球飞翔的翅膀从而无以一眼望见一种不可分割的整体。
>
> 同样，他们也将自身的情感看作是艺术中一切美的事物的轴心，并且俨似法官般地给一切事物作最终的判决却浑然不觉从未有人把他们看作法官，而那些被他们审判的人也可如此这般地反戈一击。
>
> 你为何不谴责美洲印第安人只讲印第安语而不操我们的语言？——
>
> 然而，你却要责怪中世纪没有建造像希腊人那样的神殿？

这样，瓦根劳德就转而赞美德国的艺术家丢勒了。他认为丢勒丝毫不亚于古代希腊或者意大利的艺术家，因为前者再好不过

地传达了德国民族的外在风貌和内在精神。令人尴尬的正是，到十八世纪瓦根劳德的时代，人们仍对这样的德国艺术家视若罔闻。艺术学子们得到的教诲也无非是，应当仿效拉斐尔的情感表现、威尼斯画派的色彩以及科雷乔(Correggio)的迷人高光，等等。唯此，才能达到高于一切的完美境地。在一个可以把不同类型的美和世界上所有伟大艺术家的精华加以融合、吸收的时代里，这只能是一种颇为狭隘甚至盲视的信念。所以，瓦根劳德饶有意味地构想出一个十分理想但又不无奈何意绪的梦境：修士在某画廊里沉睡入梦，梦中的所有的古代艺术家都起死回生而站在自己的作品里说长论短。修士看见拉斐尔和丢勒的魂灵也手拉着手，他们相互友好地看着对方，称道各自的艺术业绩……[1]在梦中将拉斐尔与丢勒如此相提并论，瓦根劳德显然就是要把文艺复兴时期的德国绘画提高到一个新的高度，其用心可谓良苦矣！由此，也可想见，要改变一种习惯势力的眼光殊非易事。钱钟书先生在其《中国诗与中国画》一文中亦饶有意味地提到，在法国批评家眼中，德国的作品都是浪漫的，它的“古典主义”也是浪漫的、非古典的；而在德国批评家看来，法国的作品都只能算是古典主义，其浪漫主义至多是打了对折的浪漫，德法比邻而且倚着西欧文化尚且如此，东、西方的情形就无须费词了。因此，我们与其是要幻想完全地疏离于“鱼”式的眼界，还不如时时正视我们内心的定势在结构行为中的力量。唯此，我们才能得到超越的契机，就如卡尔·波普尔反复强调的那样，一种思想或其体系只有当它具有可否证度时，它才是真实的，而非相反。

① See Keith Moxey: Motivating History, *Art Bulletin*, pp.393-4, No.3, 1995.

在这种意义上，比较艺术史的领域永远不可能是有惊无险的。英国学者赫德逊曾经提及如下一段有趣的轶事，令人寻味另一方面的问题：1515 年，安德鲁·科萨里斯(Andrew Corsalis)在写给洛伦佐·梅狄奇公爵(Duke Lorenzo de'Medici)的信中用"和我们具有相同的品质(di nostra quaeità)"来形容中国人。而更为高明的中国则以一则流行的谚语回敬说，唯有他们才有两只眼睛，佛朗机(法兰克)人(即欧洲人)只有一只眼睛，世界上其他地方的则都是盲人。[①] 这多少带有点唯我为大的过分自信。如果说《小山画谱》及《颐园论画》中的"以我观物"式的不自觉的比较，尚属不可避免之列[②]，那么，在"世界艺术"(套用歌德"世界文学")的局面越来越成为必然的条件下所产生的比较结论，就愈是需要波普尔式的验证了。在这里，不妨提到与贡布里希艺术史观分庭抗礼的布列逊。在《传统与欲望》一书中，布列逊开宗明义就阐述了一个比较艺术史的话题。在他看来，西方文明拥有世界上最为古老的绘画再现传统，尽管中国的文明在时间之维上可以比西方的追溯得更远，但留存下来的即使是最早的绘画也不能不算是后来者。威利(Waley)选作中国水墨画嚆矢之标志的《女史箴图》也不过是从公元四世纪算起的。远东的艺术常常沉缅在自身的传统之中，多少使绘画的属性成为一种机遇性的东西、一种在很多方面看来都是不相干的操作练习。对古代中国画家来说，复制或重释前辈艺术家的技艺绝不被认为是习艺阶段的事情，而复制的东西也不降而成为真正创作的

---

① 参见〔英〕赫德逊：《欧洲与中国》，前言第 1 页，中华书局，1995 年。

② 细究起来，像邹一桂"不入画品"之类的不满并不是一点道理也没有，因为在当时的耶稣会士画家中，似乎没有一个高出中庸的水平。参见〔英〕赫德逊：《欧洲与中国》，第 255—256 页。

旁枝末节……[1]不过，我们且不论这里的比较起点是否允当，至少单单把中国绘画的传统理解为这样的渐进延续，是相当模子化的观感。事实上，在西方绘画史上，对所谓古典意象（或原型或母题）的再释兴趣并不亚于中国。纽曼津津乐道的母亲原型自不待言，大卫的《马拉之死》竟也会被画家阿诺德·贝尔金（Arnold Belkin）衍化为丙稀画系列。在这里，批评大师韦勒克和沃伦的断言是很值得深长思之的："在我们这个时代，独创性往往被误认为仅仅是对传统的背离……这就找错了地方。"[2]

当然、反过来把所有的模子都设想成对峙的甚至不相容的，也是肤浅而又滑稽的。比较艺术史的一个重要任务就是力求感受不同模子相交的阿契米德之点，也就是说，试图真正确定不同艺术史的可比性之后才有可能阐发两者的内在差异。在这里，历史的、发展的观念对于获致整全的艺术史感是非常基本的要求。这只要我们细想一下绘画史上几个典型例子就不难理悟了。譬如，我们不能因为曾有宋徽宗见人画孔雀先抬右足而愠然、见人画正午月季毫厘无爽而欣然的故事，从而怀疑中国古代画家在古典的审美意趣规约下表现自我（尽管是类型化的自我）的冲动的真实涵义。所谓的"以物观物"而不以人观物的"目击道存"的理想在总体上始终是蕴积着强有力的优势的。因此，重要的是确定有效的可比性而不是无条件的共相。

2 比较艺术史不可回避的另一个问题是所谓的不可通约性的问题。在某种意义上，没有不可通约性的意识，就不能逃

---

① See N. Bryson: *Tradition and Desire*. p. 1. Cambridge University Press. 1984.

② 〔美〕韦勒克、沃伦：《文学理论》，第 271 页，三联书店，1984 年。

脱狭窄的价值判断的陷阱。屡见不鲜的情形是，当人们在不同水平线上比较艺术史时，往往引申出只存在于幻想中的共相及其从固有的、限定的模子出发所展开的优劣、高低之类的评判。这一立场最终势必导演出艺术史之间的一场大混战。譬如，中国艺术精神中的“平和”或“中庸”曾在比较研究中几乎清一色地受到价值性的批评或抨击。但是这种批评或抨击却只是在社会实践上才有无可置疑的合理性，在艺术学和艺术史的意义上却未必具有充满历史感的批判力量。温克尔曼面对古希腊艺术不是也油然唱出了“伟大的静穆”吗？黑格尔在痴迷于“矛盾”时也为悲剧艺术定下过“和解”的基调；浪漫派的主要发言人华兹华斯也曾多多少少偏爱那种“起源于平静中回忆起来的情感”；在西方文化土壤上成长的那种诉诸无限、讴歌永恒的宗教性艺术，更是欲将炽烈的现世痛苦化为灵魂升度时那一顷刻的平静的甜蜜。贝尼尼《圣德尼萨》就不失为一个极好的例证。这里，无意把东、西方的艺术精神特征一一拉平，而同样是要强调，比较艺术史尤其要把握比较对象的渊源以及内在的文化方式的关键。正是在这一意义上，我们也许可以这样说了，比较艺术史与其是要得到价值分明的确论，还不如力图深入到不同类型的艺术史长廊中完成知音式的精神畅游。这也许是更富有历史感的经验过程。一生几乎审美地度过的宗白华先生为我们提供了恪守不可通约性的诗性体验的范例。在一篇比较中西绘画的空间意识的著名论文中，他这样写道：“中国人与西洋人同爱无尽的空间(中国人爱称太虚太空无穷无涯)，但此中有很大的精神意境上的不同。西洋人站在固定地点，由固定角度透视深空，他的视线失落于无穷，驰于无极。他对这无穷空间的态度是追寻的、控制的、冒险的、探索的……中国人对于这无尽空间的态度却是如古

诗所说的，‘高山仰止，景行行止’，虽不能至，而心向往之。人生在世，如泛扁舟，俯仰无地，容与中流，灵屿瑶岛，极目悠悠。”[①]这种诗化的语言简约而又动情地凸现了古典形态的中西绘画在空间意识的真正差异。在这里，价值判断显得外在甚至多余。但是，若移之以论西方现代艺术就另需调整了，正如叶维廉所说的那样，“我们不难发现二者共有的‘多重透视’(multiple perspectives)或‘旋回透视’(revolving perspectives)，二者都是把不同时间的经验面再作重新的组合，是所谓同时并发性(synchronous)，目的是全面性(totality)，但二者实是如此的不同！立体派的画是碎片的组合，中国山水画是一石一山(许多山在不同时间经验的，即仰望，复俯瞰，又横看……)一树的组合，又是回环穿插既入且出的一个未被变形的引发观者遨游的环境。于此，我们应该问：为什么立体派是碎片化？碎片化是反映机械主义的痕迹？为什么中国山水画不是碎片化？一石一山均栩栩如生，是传统的‘气韵生动’的美学的一种痕迹？当我们问这些问题时，我们便是已经兼及了历史和美学两面衍生的行为……如此便可避开所谓‘老生常谈’的乱作类比了。”[②] 从这里，我们不难意会到比较艺术史在理论上得到升扬的契机所在。

不可通约性在实践上还有更为现实的意义。它至少使人会非常谨慎地起用类比性的范畴。比如，对于一部宏大的中国艺术史，如果望文生义或者直接挪用西方美学的范畴思维衍化为所谓“美的历程”，就极有可能得到凿枘不投的结果。因为，在中

① 宗白华：《美学散步》，第94页，上海人民出版社，1981年。

② 温儒敏等编：《寻求中西文化的共同文学规律》，第15—16页，北京大学出版社，1986年。

国古典的艺术思想史的整个方面,“美”其实既非中心的范畴性观念,也非最高层次的范畴性观念。换言之,“美”这一范畴在中国古典艺术思想领域里的地位要比西方的低得多。在这里,径直地因袭西方的路数总不无虚假之嫌。

当然,无论是可比性抑或不可通约性,都与其说是约束了我们比较之旅的自由度,还不如说便于找寻到一种更为可靠的逻辑起点。

3 不同性质的艺术史都不外乎文化的沉缅过程,对于其内在的绵延(durée)的反思总会触及跨文化的问题。当沃林格尔第一次对艺术风格的心理动机作出明确阐述时,他实际上就从一个相当特别的角度比较了北欧艺术与古典艺术和东方艺术的内在差别。但是,这种比较至今也是不够充分的。回想起来,我们所见的大多是同一文化系统中的比较研究,如沃尔夫林从五对范畴出发对古典艺术和巴罗克艺术的区分,巴尼斯特·佛莱切尔(Banister Fletcher)对哥特式教堂和文艺复兴时期教堂的比较研究,等等。也许更有意义同时也更有难度的研究首先要推处于完全不同的文化体系中的艺术史比较工作。

正是文化意义上的互照互省,使人格外深切地体认了艺术史上一系列难解之谜。譬如,在中国艺术史上,韩非“画鬼魅易,画犬马难”的典型忧虑所留出的空地也许只能是那种以“气韵为主”而非“形模为先”的山水画的领域。但是,在西方,至少十七世纪的艺术家却对山水抱有很深刻的偏见。如果说,古希腊罗马的艺术家还是自然而然地把理智所涉的世界视作真实之域,那么基督教义兴起之后的艺术家的世界观就有所不同了。对山水的沉醉几乎是一种罪恶,它有碍那种无限在上帝的观念。正

如肯尼思·克拉克在《艺术中的风景》一书中所指出过的那样，山水自然景物的存在常被用以寓意化、抽象化和说教化等等。因而，把“见山不见山，见水不见水”用在当时西方人的观感模式也许颇为适切。对此，尼科尔森(Marjorie Nicolson)所撰的《阴郁的山和壮丽的山》可作进一步参考，兹不赘述。[①] 同样，德拉克罗瓦对东方题材的痴迷也是够令人沉思的，它可能会使人们更真切地领悟到浪漫派大师内心激情和天才想象的特异之处。现代派艺术对异国情调的刻意模仿也不失为一种独特的影响的事实，与佛教艺术甚至摩尼教(又称明教)传入中国后的汉化、中国园林在西方的欧化、“西画”进入五·四时期的“拿来”派等一样，它们都形成了比较艺术史的重要专题。若是从接受效果着眼，还可以构成比较艺术史的声誉学的问题(doxolgie)。生前穷困之极的梵·高是想象不到自己不被当时的人们所欢迎的作品如今会以千万美金计的。同样，印象派大师在西方以及在中国(尤指文革前后)的命运变迁，也可以使人想象隐藏着的艺术直到意识形态的内在话语。这样的“问题深洞”恰恰是只有比较艺术史才能获得洞见的地方。

4 艺术和艺术之间的相互影响和阐发的历史，是比较艺术史的又一课题。虽然像“建筑是无声的音乐”这样的滥觞之声早已有之，《拉奥孔》也不失为类型史研究的一个范本。但是，在这里，观念的转换是特别要予以注意的。如果说以往研究是不自觉地偏重于艺术的门类区分的话，

① 当然本文无意将这种观感程式绝对化，譬如，十八世纪的朗吉弩斯就已盛赞自然的优美。有关阿尔卑斯山的游历也在改变当时西方人的山水观。

那么，现代的研究则更注重比较对象的交汇、接触或影响。可以说，过去的研究中的分离已到了相当人为的地步。从贺拉斯到莱辛，古典主义理论所力图坚持的艺术纯粹性的观念，于今看来，已愈来愈显得不切实际了。譬如，我们很难再完全认可莱辛的那种将画与诗看作是“绝不争风吃醋的姊妹”的信念。饶有意味的是，艺术门类的比较史研究（尤其是跨越国家的研究），甚至也成了美国现代语文协会中的一些学者的兴趣所在，被赫然列为所谓语言研究中的“第九主题”。

在这里，直接的影响渊源的追溯同样是一个大有可为的天地。譬如，意大利文艺复兴时期的绘画何以会成为诗剧《浮士德》产生的一个原因；为什么布莱克的水彩画既属福赛里派，但风格上又和他梦幻般的诗一样，等等。左拉与象征派大师莫罗、罗丹与里尔克甚至德彪西和马拉美等的关系也不失为新意迭出的话题。人们已经注意到，如果视觉艺术处在文化发展的前沿时，它们就常常可能在别的艺术史（如文学史）中占有一席之地，反之亦然。譬如象征主义和超现实主义绘画从文学中借鉴颇多，但又把绘画的因素输回给了文学；印象派的绘画手法影响了英国作家凯瑟琳·曼斯菲尔德以及弗吉尼亚·伍尔夫；达达派的实践甚至表现主义的排印手法在“具体诗”（concrete poetry）上留下了明显的印记……

在某种意义上，平行研究有着更为广泛和令人乐观的发展余地。钱钟书先生就非常赞赏把歌德的《峰颠群动息》、海涅的《孤杉孑然立》和中国画的情调予以比较，认定魏尔伦的“灰黯之诗”简直是一派南宗画风，所谓“画欲暗，不欲明；明者如觚棱钩

角是也，暗者如云横雾塞是也”。[1] 不过，平行研究的难度却不能低估。比如，要比较中国的佛教艺术(包括绘画、雕塑、建筑和音乐等)和西方的中世纪的宗教艺术，还须记取帕诺夫斯基在著名的《文艺复兴和西方艺术中的诸种复兴》一书中的提醒：西方许多有关艺术的复兴都与中世纪有些关联，这是事实。但是，并没有一种真正的复兴发轫于中世纪。换一句话说，中世纪所发生的许多变革大抵是半心半意的，它们尽管旨在弘扬古代艺术的遗产，但大都没有丝毫的结果。这在性质上显然有别于佛教艺术在中国的“复兴”。同样，把罗可可、立体主义比附于文学，把蒲伯的史诗体作品和华托的画扯到一起，都可能是不讨好的。至于从精神史(Geistesgeschichte)的角度出发，强调在众多的文化艺术现象中一律抽象出诸如哥特式、巴罗克式、古典主义、浪漫主义等的内在隐患，也早已有许多学者一一点破了。

5 在比较艺术中还有一个绝难回避的问题便是如何辨明和确定研究者的主体立场。按照不少当代的艺术史学者的观感，所谓“欧洲中心”论的影响甚至可见于写作《东方主义》的赛义德(E. Said)的字里行间——这再好不过地表明了摆脱“欧洲中心”观念的艰难程度。然而，就如有眼光的学者所相信的那样，把欧洲的艺术看作是一个单一的整体，简直是语言的滥用，因为单要弄清欧洲当时有多少国家就非易事一桩。同样道理，若是用“东方”这个词来形容居住在基拉尼(Killarney)这一经度上的摩尔人也是不得要领的。更为重要的是，设想一种纯而又纯而且自称高人一头的品质的文化，其实恰恰是反历史的。赫

① 钱钟书：《七缀集》，第13页，上海古籍出版社，1985年。

德逊曾这样写道：

欧洲并不像在波斯、叙利亚或埃及那样，是古老的本土文明抗拒和排斥外来的优势；在欧洲除了希腊文明之外，就不曾有过固有的文明。但是欧洲所接受的基督教罗马文明是如此之强烈地带有西亚文化的精神①，以致把希腊文化的传统在许多方面都湮没了。基督教从亚洲带来了一套与希腊文化完全不同的思想和宗教社会法规，还带来主要是起源于叙利亚和美索不达米亚的新艺术。在从公元500—1100年的至少五个世纪当中，欧洲的古典传统已黯然失色，有一个评论家并非是完全不公正地把中世纪说成是东方对罗马的胜利，而此话并非完全不公正。②

当然，欧洲文化依然具有自身的特征，而且到了中世纪的后期，希腊文化重又在拉丁的基督教世界中产生影响；至文艺复兴时期，西欧便恢复了希腊文化的古典精神。然而，欧洲文化并非始终纯金一块而是包含了不同的文化艺术意味，此乃不争的事实。同样，对于体现了特殊的精神伟力的东方中国文化，我们也可从中寻觅到复杂的渗透之迹：

中国文化在其扩张以及与外来影响竞争的盛衰表明了与希腊—罗马文化的许多相似之点。在周朝名义上的宗主

---

① 赫德逊甚至推测，从考古学的研究结果看，希腊、印度乃至中国的文化都源出于更古老的西亚文化。参见《欧洲与中国》，前言第3页注②。

② 《欧洲与中国》，前言第4页。

权之下的许多小国，构成了孔子（公元前 551 - 前 479 年）时代的中国，它们只占有现今中国的一部分。只是在公元前最后的两个半世纪里，中国人才由扬子江南部进入到南中国海，征服和吞并了非汉族的越王国和一些半野蛮的部落。在同一时期，高丽也受到侵扰，在西北方，中国的势力扩大到蒙古及喀什噶尔，甚至越过帕米尔分水岭进入蓝氏城。在伟大的秦、汉两朝（公元前 246 到公元 220 年）所做出的远些的扩张，是与从第一次布匿战争到埃拉加巴鲁斯(Elagabalus)皇帝的罗马同一个时期。在后汉和接下来的分裂时期，当基督教在罗马帝国达到至高地位时，佛教渗入到中国，它起源于印度、经由喀什噶尔传入。佛教对当时中国流行的精神面貌的关系与基督教对罗马的关系十分相似；但基督教终于成为罗马帝国和欧洲的官方宗教，而佛教虽然在社会各阶层中获得很大进展，但始终未能推翻“儒教的异教主义”，而不得不甘居“三教”（儒教、佛教和道教）之一。然而佛教作为改头换面的中国文明的传播者，所完成的任务和基督教会在当时欧洲所起的作用差不多。正如德国和斯堪的纳维亚从未曾被罗马军所征服，却被罗马基督所赢得了；岛国日本，虽没有中国军队进攻之虞，却同样为中国佛教所征服。最后确立了包括中国本身、朝鲜、日本和安南在内的中国文化领域……①

这些大多考之有据的事实并不是用以说明东方和西方的文化的无差别性质，而是提醒人们注意每一种文化不管相距多么

① 《欧洲与中国》，前言第 5 页。

遥远也都是程度不同地受过异质文化影响或是渗透至其它文化的有机体，它的活力与其说完全是洁身自好的守成，不如说是博采众长的生成。同时，在整个人类文化其实并未全盘西化的前提下，中国乃至东方的艺术就不仅仅只具有比较人类学的意义：一方面它们既未步入历史进程的死胡同，另一方面也不是与欧洲的文化彻底地格格不入。明乎此，比较艺术史就理应极力驱散笼罩在自身之上的欧洲中心论的迷雾。我们何尝不可以津津乐道于人类所共有的精神财富中国的不朽的古典艺术而今仍然影响着世界上半数以上的人口的精神生活，等等。

当然，比较艺术史若要阐明东方的文化与艺术对欧洲的重要意味，也是颇有作为的。尽管仍然有一些西方的学者并不了解甚至也不想了解中国文化对西方文化的实际影响，但是人们还是可以证明，实际上前者参与了后者的传统本身的形成。在十八世纪的欧洲（特别是法国）令人为之倾倒的当推东方的中国。[①] 从中国运去的丝绸、瓷器、漆器、屏风和扇子等使得欧洲了解了中国的装饰设计思想，领略了远东的独特的艺术想象力。甚至当时罗可可风格的形成亦颇依赖于中国艺术的影响。法国画家华托和英国画家珂曾斯(John Robert Cozens)的一些作品便是很好的例证。前者的《远航》〔亦有译成《孤岛维舟》(Embarkation for the Island of Cythera)〕令人有观赏中国宋代风景画的印象，而后者的风景画甚至是用中国的毛笔和墨水来

---

① 欧洲还从西亚接受了基督教的信仰和大量的拜占庭艺术；从印度则接受了哲学观念。参见《欧洲与中国》前言第 17 页、第 247 页。有关罗可可风格中的中国影响，还可参考〔德〕利奇温：《十八世纪中国与欧洲文化的接触》，商务印书馆，1991 年。

打轮廓的。[1] 可以不夸张地说，十八世纪初在法国兴起的充满中国气息的美学风格曾一度支配了大多数欧洲国家的趣味[2]。然而，需要进一步思究的是：第(一)，十八世纪欧洲受到中国艺术的冲击，宛如潮涨潮落，时间相对显得短促；虽然潮流所至简直使罗可可风格这艘狂幻的巨船直入欧洲审美情趣的内港，但是这仍是一个非常特殊的案例，把它放大且想象成中国艺术对欧洲艺术的影响全景或概貌，就不免有点可笑；第(二)，稍微令人有些气馁的是，在罗可可风格中的中国特征远不能代表整体意义上的中国文化。显然，当时欧洲的艺术家从中国所撷取的只是投合他们口味的东西，而事实上大多数唐宋时代的艺术(尤其是宏伟和庄严的类型)，他们即使接触到也不一定会备加欣赏。他们所拥有的只能是一种用幻想来补充的中国艺术精神。以华托的作品为例，他只是让人们看到了一个离奇而又怪诞的世界，和真正的中国实际上相距甚远。其《中国皇帝》一画描绘的是一个皇帝手持鲜花节杖(中国被认为是神话的香国)，坐于葵树下的高坛上，四周被花枝所簇拥；旁有一个中国侍者，右边有两个欧洲人，正趋前身子致敬……一切都仿佛是化了妆的欧洲人！[3] 至于耶稣会士李明(Louis Le Comte)对中国艺术(特别是北京的皇宫建筑、中国绘画等)的不适甚或拒斥之感，更能说明西方人对中国古典艺术的隔膜。总而言之，尽管十八世纪的

---

① 参见朱谦之：《中国哲学对于欧洲的影响》，第 48 页，福建人民出版社，1983 年。

② 欧洲还从西亚接受了基督教的信仰和大量的拜占庭艺术；从印度则接受了哲学观念。参见《欧洲与中国》前言，第 17 页、第 247 页。有关罗可可风格中的中国影响，还可参考〔德〕利奇温：《十八世纪中国与欧洲文化的接触》，商务印书馆，1991 年。

③ 参见〔德〕利奇温：《十八世纪中国与欧洲文化的接触》，第 42 页。

罗可可风格凸示了中国艺术对西方文化的强劲影响，十九世纪后期至二十世纪初期欧洲艺术中的日本风格（尤其是受日本版画的影响）也表明了日本艺术对西方的促动，但是东西方两种艺术之间的直接影响并不太多，更多的恐怕是相对潜隐因而也更为复杂微妙的交互作用。或许更棘手的难题不是把握异质因素之间的明显碰撞而是分析两者的有机融合。正如赫德逊所感喟的那样："如果希腊决定了欧洲的形式和方向，那么亚洲的成分在总体结果上是和希腊文化不可分地融合一起的。其中一些成分已经如此之彻底地被同化了，以致人们已经忘记了它们源出于亚洲。"① 不消说，比较艺术史的一个艰巨使命就在于揭示和分析这种融化或是同化的结构与进程，如此方能建立更能驱散"欧洲中心"论迷雾的研究业绩，显示艺术史的一个本真而又特殊的界面。

或许，如果我们要真正凸现艺术史错综交织的内在奥秘，比较的研究甚至会是一个前提条件。比较艺术史不仅是直接拓展中国艺术精神及其影响的最现实的一个方面，也会是"中国艺术与世界"的未来发展的一个重要参照系。没有比较研究，任何艺术史都可能是极不完整的。

---

① 〔英〕赫德逊：《欧洲与中国》前言，第17页。

艺术史:视觉语言的空地

语言的问题和文本释义的问题已经变为当代思想的十字路口。

——摘自 P·利科尔《论释义》(1965年)

不知从什么时候起,我们的艺术史渐渐容忍了一种暗中形成的程式:背景概述、艺术思潮或流派、画家生平及代表作……然而,艺术史面目的类同或单调绝不是什么开心的事情。无论从哪一方面讲,艺术史研究所追求的最高境界都不应该是一种貌似客观或硬实的诸种结论的连缀,而恰恰是一种满目问号的世界的凸现,艺术史问题的消失也就无情地宣告了艺术史研究的生命终结。

也许不能不提及那敏感过人的赫伯特·里德。他暗示了一种自己无意深论的艺术史观:"整个艺术史是一部关于视觉方式的历史,关于人类观看世界所采用的各种方法的历史。"① 换一句话说,艺术史亦即视觉语言的发展过程。这确实在某种程度上回应了时代的思潮。因为,二十世纪整个西方的学术领域都程度不同地经历了所谓 Linguistic Turn(语言学的转捩)。正是在这种背景上,"瓦尔堡书院研究丛书"就有了恩斯特·卡西尔所

① 赫伯特·里德:《现代绘画简史》,第5页,上海人民美术出版社,1979年。

撰的《语言与神话》之类的专著。假若说哲学家津津乐道于语言是一种颇令人感到新鲜的现象的话，那么，亲炙卡西尔学说的苏珊·朗格的符号论美学对现代艺术及其理论的如此深刻的感召和渗透就多少使人有点吃惊。所有这一切都表明了，从现代的艺术哲学到艺术的创作都程度不同地拥有了所谓语言的意识。

我们对于艺术史本身的自省或反思也旨在使其不脱离这一背景，并期望艺术史崭新视域的拓展。客观地说，对一艺术史这种最具暖昧和乖巧灵气的对象的把握，并非不曾有过以视觉语言为基准点的研究意识，这只要回想一下海因里希·沃尔夫林的《艺术史原理》中所拟就的艺术史原则就不难理解了。不过，把艺术本身视作具有普遍意义的能指系统或语义符号的自觉，却是和“语言学的转捩”联系在一起的。

艺术和语义的关系并非无聊的比附。在某种意义上，它们的关系几乎是无以逃避的。心理学的试验是饶有意味的启示：从杂志上剪下十五至二十张图画，最好是那些有趣的人物或风景，删去说明的文字。然后，从另外的地方剪得相当数量的词或词组，广告上的用字是最好的来源。将被邀的参试者分开，把图画和文字翻转过去，一张画配一份字，让这批人每人拿一份。然后就一个个地把画面、文字翻正过去。其结果会使人目瞪口呆，差不多有半数以上的画与文字能在意思上配对，而且是既幽默又俏皮，真是不可思议，因为仿佛有什么人有意配对好了似的。但事实上在分散摆它们的时候完全是随随便便的。结果远远超出了常识的预料。① 不经意的组配尚且如此，那么艺术家苦心孤诣地营建的艺术世界，其语义的丰富性就几乎是不言而喻的

---

① 参见卡洛琳·M·布鲁墨：《视觉原理》，第 1 页，北京大学出版社，1987 年。

了。阿恩海姆曾经写道:“艺术不仅仅是直接的知觉。艺术表现总是具有语义功能:绘画或雕刻的形象即是语义指涉(referents)……所以,艺术要求对意义、关联以及真实等进行判断”①。这无论是对于艺术创作还是艺术接受都具有同样的意义。

在现代的视野里,一旦艺术和语言的关系不再是“黑暗的感觉”,艺术家就会获得一种非凡的勇气。对视觉语言的重新审视和新的发现几乎是现代艺术史的最热点。譬如,威廉·沃林格尔就说过,“绘画中的一个圆块,要比一个人体更有意义”;“一个圆圈上的三角形锐角的冲力所产生的效果,并不比米开朗琪罗绘画中上帝的手指触及亚当的手指的力量小”②,如此等等。确实,现代艺术的抽象倾向就是来自对视觉语言的这种重新的认识。其实,在艺术史的任何阶段里,都存在着视觉语言的更迭。所谓发展的动力不会和语言的意识无关,只是这种动力和艺术的思想或观念内在地契合在一起,才显出特别的意义,而这一点在现代艺术史上显得格外的引人注目。因此,视觉语言的问题不应只看作是艺术家对技巧宝库大门的叩问,尽管这种叩问总是要求艺术家以非凡的天分和坚韧的磨练才能充分地体认。在艺术史背景上所考察的视觉语言的问题总是和艺术的革命性质联系在一起。也许,从来也没有过像现代主义大师那样的对语言的极度痴迷和焦虑。把惯例化或程式化的视觉语言从传统的“定格”里解放出来,几乎是所有前卫艺术家的雄心所在。评判

---

① Rudolf Arnheim: *Toward a Psychology of Art*, *pp*. 314 - 315, California University Press, 1966.

② 《抽象艺术的反映》、《艺术备忘录》,第7-8号,引自《现代绘画简史》第106页。

康定斯基在艺术史上的地位就不应该以其作品的固有涵量为唯一标准,而首先应该视其对视觉语言的革命性态度。如果说保罗·克利的语言符号仍是其感觉的有机发展,是植根于其个人灵魂中的花朵的话,那么康定斯基就另有一番意义了。可以说,人们无法对他的视觉语言思想悬搁不谈,他比克利还要前卫的地方就在于主张主体的感觉和"代表"它的符码之间不再有一种有机的连续。更具体地说,感觉或感受本身成了康定斯基的猜疑对象,他要使艺术家意欲表述的个人化感情和非个人化的线、点、色彩等有所区分。在他那里,造型形式仍然是一个符号系统,其象征(指涉)的功用赋予主体的内在需要以外在的表现形态。但是,康定斯基把抽象变成了一种新的力量,对他来说更有意义的是画家在画布上把多彩形式处理得像管弦乐谱的音符那样清楚,甚至画家要用一种像数学一样精确而普适的语言表达情感,从而把情感从所谓的个人化的、不明确的东西中凸现出来。对传统禁地的横冲直闯其实何尝只是现代艺术家的作为。在艺术史的每一个阶段中都贯穿着艺术主体对推进视觉语言发展的殚思竭虑,尽管失败者多于幸运的成功者。遗憾的是,我们对艺术史中类似的贯穿始终的"语言革命"关注得相当不如人意,而这种直接影响艺术史整体感的空地的存在已经随着越来越多的艺术史著述的行世而变得更为突出了。

我们在这里无意孤立地抬高语言意识的意义。对于以视觉语言进化为主轴的艺术史研究依然需要呼吁多元化的切入态度。因为,任何的语言形态并不是幻想中的纯净存在,它的指涉方向就包容着许多的可能性联系,对此,社会学和历史学的传统方法仍可拥有不受拘束的用武之地。这已有不少学者的榜样在前。不过,从发生和发展的视角深入到视觉语言进化的内在主

体性奥秘之中并予以剖示，无疑具有特别的魅力，而对此，现代心理学则是责无旁贷的主要角色。有关图画和意义的联系的有趣实验正是心理学家所提供的。譬如，心理学的研究表明了人脑寻求意义的努力现象几乎是从生命一开始就已具备了。一个生命仅只有十四天的婴儿宁愿看有图案的卡片而不愿面对空无一物的卡片。一周到十五周的婴儿对复杂的图案（如条纹、牛眼和彩格等）比简单的符号（如十字、圆和三角等）更感兴趣。[1] 这种情形恰好和艺术史现象具有某种类似性。格式塔派心理学家在占有充足材料的基础上发现，在艺术发展的早期，也就是艺术的原始阶段，其构图都由简单的几何规则所规定的格式塔构成。它们大多是趋于平面（flat surface）或者二维，而很少有立体和三维空间的准确有意的把握。形如此，线亦然。更多的是直线和圆，以及有规则的曲线（比如螺旋形、涡轮形等），而不是倾斜的、不规则的直线和曲线；更多的是正面的对称、特征的重要和节律的特点，而不是相反。随着时间的推移，格式塔的简单规则性开始趋向复杂，完形的联接或组合越来越普遍。这与原始艺术最早时物象符号的分散、独立的特点显然有别。如果说，处于原始艺术早期的格式塔是简单而又规则的话，那么尔后的发展便是趋于复杂而又不很统一的格式塔，进而才是复杂而又比较统一的格式塔。饶有意味的是，心理学的实验正好表明，如果一个集合式样的本身是由许多形式和色彩都不相同的单元所组成的话，那么，给予一种长方形的排列就会比较容易地被知觉为一个完整的东西。如此观之，我们今天能够无比自然地面对方形的绘画作品，其背后实在藏匿着深刻、微妙的心理因素。同时，站

---

① 参见《视觉原理》，第 2 页。

在艺术史的立场上，我们也会对相似的视觉语言因素的相对性特定效果保持清醒的认识。譬如垂直的线条在原始艺术中是原始人所掌握的极为重要的表现形式，它构成了一种不能以现代眼光来评判的“呆板性”。而在艺术的成年期（比如古典艺术）中，垂直线条只是诸多形式中的一种，只能用以表示某一种特殊的意义，而少有原始艺术中的那种普遍意味。再如圆形，它在古典艺术里也仅仅是一种特定的表现形式，但是在早期艺术（包括儿童艺术）中它却受到了特别强烈的偏爱。人对圆形体的优先掌握——按照格式塔心理学家的解释——也是遵循简化律的结果。一个以自身的中心点为对称轴的圆形并不突出任何一个方向，是一种最为简单的视觉式样。它的完整和完美特别引人注意。心理学家查拉特·罗艾斯所做的实验表明，当儿童面对一堆形状不同的物体时，总是愿意从中挑出圆形物体。即使要求孩子们应该先挑出棱形物体时，他们也依然不自觉地会把圆形物先挑选出来。[①] 由此，我们也就不难理解遥远年代里的原始人为什么会对简单的圆形如此地偏爱了。确实，我们的视觉经验也还保留着一种很有意思的习惯：当刺激物比较模糊的时候，视觉总是自动地把它看作是一个圆形。但是，如果细致分析一下现代艺术中的圆形，那么在那种使一切形状尽量趋于无差别性的简化律的背后却存在着一种性质独异的语言观。因为，原始人或儿童那里的圆是一种唯一而不自觉的选择，而现代艺术家的却往往是一种多样而自觉的对象了。毫无疑问，对艺术史背景上的视觉语言的整体把握需要多元的学科、方法的协同努力，

---

① 参见鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第235页，中国社会出版社，1984年。

只有这样，一条清晰而不无说服力的视觉语言的发展、变化线索才可能得到充分的注意。

具体到某一艺术家，他对特定的视觉语言的尝试和磨炼还有更特殊的原因可供思考。除了要与传统有所不同，语言的探索可能和大脑趋向意义的认识策略紧紧联系在一起。首先，人总要确信意义的符号形态中的真实存在。我们一旦步入艺术画廊或博物馆就怀上了要有所得的期望；第二，人脑会整理刺激信息和周围环境的关系（即图形一底子关系），否则艺术的空间形态（如深度）和注意中心就会失却固有的重要性；第三，人对事物（如图形）的注意，一幅画的大小尺寸以及比例，图像的颜色、质地和形态等，都在这种注意范围之内；最后，人对所有的视觉刺激加以归类和比较，达到所谓结论（closure）的阶段。在这一阶段，往往有一种外来视觉刺激"命名"的过程。按照这样的认知策略，艺术家一方面要为自己的接受者提供一个微妙的意义组合，其中既有可以直接知觉到的意义倾向，又有含而未发，需要接受者加以想象地填补的意义"空白"或"未定点"；另一方面，艺术家也同时在为自己寻觅着一种最适意的感情处所，因为在结论阶段的"命名"既可能由于视觉语言的崭新或精彩而使艺术家心安理得，也可能由于视觉语言的中庸和陈旧而使艺术家羞愧无加甚至懊恼终生。心理学的大量研究表明，对于一种意欲表达的意义，如果不能获得一种确切的语言形态，主体就会感到莫名的难受。因此，艺术家无愧于自己的称号就必须始终不渝（甚至固执）地心仪和创造最佳的语言形态。但是，历史地看，我们还会发现，现代艺术家的语言创新面临着一种更为巨大的困难。如果说古典的艺术大师们主要是面临逼真于现实的诸种挑战——这种挑战在摄影术崛起的时代更为尖锐化了——那么，现

代的艺术家除了领受传统的巨大威力之外，还时时受到现代大众媒介的冲击。譬如，无处不在的广告（或商业美术）为了达到特定的功利而孜孜以求于所谓的“即时结论”，即让人们立即明白刺激的意图。这种强有力的变幻的视觉刺激多少干扰了艺术家的劳作。现代艺术家，只要他不甘心于满足一掠而过的“即时结论”，他就会恐惧于现存形式的幻灭。在现代社会里，大师已确实不复存在或很难诞生，因为艺术家所面对的局面已由于视觉语言探索的更高目标而日趋艰难。正是在这一点上，我们体会到了古典的艺术家和现代的艺术家的差别所在，也更能理解后者的苦衷了。可以相信，如果艺术史研究真正关注艺术家的视觉语言探索背后的心态，那么别有洞天的景象将是令人应接不暇的。

另一个别具意味的空地是比较艺术史研究中的视觉语言问题。粗略地说，既有的研究路子（如文化史、社会学和历史学的方法）大多是从外及内地比较艺术的异与同，但是从内及外的方法却不占有主要的地位。对此，视觉的问题无疑具有纠偏和另辟天地的价值。以中国艺术史为例，当绘画语言达到一定的程式化程度之后，后起的艺术家几乎没有了创造的余地，就如诗至有唐不再有诗一样。因此，在继承前人传统的路子上，艺术家为了名留丹青史而几乎无暇顾及语言形态和所指的关系，更多的精力和才华则是倾注在形式本身的刻意锤炼上。所以，中国艺术的形式的重要性，与西方的古典艺术中的内容形式的并重，大不一样。再如，在西方古典的绘画作品中，大多数的图形—底子关系是清晰的（虽然不乏微妙而机智的多样化处理），而且一般地说，图形的重要性总在底子（背景）之上，两者之间的界限难以抹去。但是，这种描述却不一定吻合于东方的（尤其是中国的）

艺术语言形态。在我们的古典文化中,存在的配对和平衡(如阴与阳)是特别具有依存性的,一方的丧失意味着另一方的不复存在。太极图如果从图形—底子关系的角度来看,就完全是一种独特而典型的互相依存、互相作用的图像,充分地反映着东方哲学中的感觉组织上的动力二元性(dynamic duality)。正是这种二元性鲜明地肯定着中国绘画中空白的深邃无比的意义存在。当然,西方也有过埃塞尔(Esher),但是其手法的自然性和意义的深刻性无疑还在东方艺术家之下。当然,西方仍可以自恃为伟大的依然是图形—底子关系明确有致的传统。应当相信,有上述这种大致的区分之后,人们假若再去分析中西方艺术的视觉语言的交汇和衍生,就从一般的"平行研究"进入了"影响研究"。也只有在这样的坚实的基础上,人们才有资格或勇气去构筑一种排除偏见(如"欧洲中心论")的、完整的世界艺术史。

无论怎么说,在艺术史背景上所展开的视觉语言的研究,由于其最为直接地贴近艺术的本性和特征,终将是艺术史思潮中的弄潮儿或活跃角色。艺术史如果没有或者缺乏视觉语言本身的演变线索就会是令人抱撼甚至暗淡无光的。我们应该期望这方面的讨论和切实的研究成果,相信艺术史研究的最高境界一定会因此而向我们靠拢,而不是相反。

西方艺术史哲学参考文献一览

本目录的辑录是为了进一步适应读者了解与研究艺术史哲学或相关问题的兴趣。可以确信,艺术史哲学不仅是一种引人入胜的领域而且也是一种大有可为的天地,而相关文献的检索既可以令人增强对艺术史本身的问题感,同时也能够为新的学术思索确定一种具有现实意义的恰当起点。在此,主要收录目前尚无中译的重要专著与论文,同时也酌情收录一些对艺术史研究(尤其是超学科研究)有相关意义的文献。为便于读者查考,所列文献均以原著者(或编撰者)名字中的姓氏首字母为序排出。除书名或论题附有中译以外,有关出版社、刊物名称等由于对暂不拟使用原文查检的读者没有实际意义,故存而不译。

Abrams, M. H. "The Deconstructive Angel." *Critical Inquiry 3* (Spring 1977):426.《解构的天使》

Ackerman, James S., and Rhys Carpenter. *Art and Archaeology*. Eaglewood Cliffs, N.J, 1963.《艺术和考古学》

Addiss, Stephen, and Mary Erickson. *Art History and Education*. University of Illinois Press, 1993.《艺术史和教育》

Alberti, Leon Battista. *On Painting*. New Haven: Yale University Press, 1966.《论绘画》

Allison, David, ed. *The New Nietzsche: Contemporary Styles of*

Interpretation. New York: Delta, 1979.《新尼采:当代阐释的诸风格》

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.《描绘的艺术》

——. "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*.". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23 (1960): 190—215.《瓦萨里〈生平〉中的图说和审美态度》

——. "Interpretation Without Representation, or the Viewing of Las Meninas." *Representations* 1, no.1(1983):31—42.《没有再现的阐释》

——"Is Art History?" *Daedalus* (1977): 1—13.《艺术是历史吗?》

Alpers, S., and P. Alpers. "Ut Pictura Noesis?: Criticism in Literary Studies and Art History." *New Literary History* 3 (Spring 1972):437—458.《Ut Pictura Noesis(绘画的认识)?: 文学研究和艺术史中的批评》

Alsop, Joseph. *The Rare Art Traditions*: *The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena*. New York: Harper and Row, 1982.《珍稀艺术的传统:艺术收藏史及相关现象》

Anderson, Perry. *In the Tracks of Historical Materalism*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.《在历史唯物主义的轨迹上》

Antal, Frederick. *Classicism and Romanticism, with Other Studies in Art History*. New York: Basic Books, 1966.《古典主义与浪漫主义,以及艺术史的其它研究》

Argan, Giulio Carlo. "Ideology and Iconology." In *The Language*

of Images, edited by W. J. T. Mitchell, 15—24. Chicago: University of Chicago Press, 1980.《意识形态和图像学》

Argyros, Alex. "The Warp of the World: Deconstruction and Hermeneutis." *Diacritics* 16, *no*. 3(*Fall* 1987):47—55.《世界的歪曲:解构和阐释学》

Arnheim, Rudolf. "*Gestalt and Art*." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2(1943):71—75.《格式塔和艺术》

——. "The Gestalt Theory of Expression." *Psychological Review* 56(1949):156—171.《表现的格式塔理论》

——. "A Plea for Visual Thinking." *Critical Inquiry* 6 (Spring 1980):489—497.《呼吁视觉思维》

——. *To The Rescue of Art*. University of California Press, 1992.《拯救艺术》

Bal, Mieke. *Reading* "*Rembrandt*": *Beyond the Word—Image Opposition*. Cambridge University Press, 1991.《读解"伦勃朗":超越语词一图像的对立》

Baldick, Chris. *The Social Mission of English Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.《英国批评中的社会使命》

Bann, Stephen. *The True Vine*: *On Visual Representation and the Western Tradition*. Cambridge University Press, 1989.《逼真的葡萄:论视觉再现与西方传统》。

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.《神话学》

Bate, W. J. "The Crisis in English Studies." *Harvard Magazine* (Sept./Oct. 1982):41—45.《英语研究中的危机》

Bätschmann, Oskar. "Logos in der Geschichte: Erwin Panofskys Ikonologie." In *Kategorien und methoden der deutschen*

Kunstgeschichte 1900 - 1930, edited by L. Dittman, 89—112. Stuttgart: Franz Steiner, 1985.《历史的逻各斯：欧文·帕诺夫斯基的图像学》

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Translated by C. Levin. St. Louis: Telos Press. 1981. Originally published as *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Paris: Gallimard, 1972).《符号的政治经济学批判》

Baxandall, M. *Giotto and the Orators*. Oxford: Claredon Press, 1971.《乔托与演说家》

——. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972.《十五世纪意大利的绘画与体验》

Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London and New York: Methuen. 1980.《批评实践》

Belting, Hans. *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press, 1987.《艺术史的终结?》

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Illuminations*, edited by H. Arendt. New York: Schocken, 1969.《机械复制时代的艺术作品》

Bennett, Tony. *Formalism and Marxism*. London and New York: Methuen, 1979.《形式主义和马克思主义》

Bennett, William. "The Shattered Humanities." *The Wall Street Journal* (Dec. 31, 1982):《分崩离析的人文学科》

Berenson, Bernard. *Three Essays in Method*. Oxford: Oxford University Press, 1972.《方法三论》

Bloch, Jules. *Indo—Aryan, From the Vedas to Modern Times*. Paris: Adrien Maissonneuve, 1965.《印度—雅利安，从〈吠陀〉到现代》

Bois, Yve—Alain. "Panofsky Early and Late." *Art in America* (July 1985): 9—15.《帕诺夫斯基的早期与晚期》

Bonnet. J., ed. *Erwin Panofsky: Cahiers pour un temps*. Paris: Pandora, 1983.《欧文·帕诺夫斯基：时代的备忘录》

Bourdieu, Pierre, and Alain Darbel. *L'Amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Editions du Seuil, 1969.《艺术之爱：欧洲艺术博物馆与大众》

Breitbart, Eric. "The Painted Mirror." *In Presenting the Past: History Museums in the United States*, edited by S. Benson, S. Brier, and R. Rosenzweig. Philadelphia: Temple University Press, 1986.《着色之镜》.

Breuli, Henri. *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Montignac: Centre des études et de documentation préhistorique, 1952.《洞穴艺术四万年》

Brown, Jonathan. *Images and Ideas of Seventeenth Century Spanish Painting*. Princeton: Princeton University Press, 1978.《十七世纪西班牙绘画中的图像与观念》

Brown, Spencer G. *Laws of Form*. London: Allen and Unwin, 1969.《形式的法则》

Bruno, Vincent J., ed. *The Parthenon*. Norton Critical Studies in Art History. New York: W. W. Norton, 1974.《巴特农》

Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancient Régime*. Cambridge University Press, 1981.《语词与图

像:旧王朝时期的法国绘画》

——. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Yale University Press, 1983.《视觉与绘画:注视的逻辑》

——. *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. Cambridge University Press, 1984.《传统与欲望:从大卫到德拉克罗瓦》

——.ed. *Calligram: Essays in New Art History from France*. Cambridge University Press, 1988.《诗画:法国新艺术史论文集》

——. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Harvard University Press, 1990.《注视被忽视的事物:静物画四论》

——. *Visual Theory*, co—ed. with Keith Moxey and Michael Holly, Polity Press, 1990.《视觉理论》

Burbank, J., and Peter Steiner, ed. *Structure, Sign and Function: Selected Writings of Jan Mukarovsky*. New Haven: Yale University Press, 1978.《结构,符号与功用:乔·穆卡罗夫斯基文选》

Burks, A. A., ed. *The Collected Papers of Charles Sanderspeirce*. Vols. 7 and 8. Cambridge: Harvard University Press, 1958.《查尔斯·桑德斯·皮尔斯文集》

Callinicos, Alex. "Postmodernism, Post—Structuralism and Post—Marxism." *Theory, Culture and Society* 2, no. 3(1985):85—102.《后现代主义,后结构主义和后马克思主义》

Campbell, Colin. "The Tyranny of the Yale Critics." *New York Times Magazine* (Feb. 9, 1986):20—48.《耶鲁批评家的专

制》

Carrier, David. *Artwriting*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.《艺术写作》

——. Panofsky, Steinberg, Carrier: On the Problem of Objectivity In Art Historical interpretation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1989), 33—47.
《帕诺夫斯基,斯坦柏格,卡里尔:艺术史阐释中的客观性问题》

——. *Principles of Art History Writing*. Pennsylvania State University Press, 1991.《艺术史写作原理》

——. *Poussin's Paintings: A Study in Art—Historical Methodology*. Pennsylvania State University Press, 1993.
《普桑的绘画:艺术史方法论研究》

Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. Berlin: B. Cassirer, 1923—1929.《符号形式的哲学》

Clark, Timothy J. *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France*, 1848—1851. Princeton: Princeton University Press, 1982.《绝对的资产阶级:1848—1851 年的法国艺术家和政治》

——. *Image of the People: Gustave Courbet and the* 1848 *Revolution*. 2d ed. Princeton: Princeton University Press, 1982.《人民的形象:古斯塔夫·库尔贝和 1848 年革命》

——. *The Painting of Modern Life*. New York: Knopf, 1985.
《描绘现代生活的画作》

Cocks, Geoffrey, and Travis L. Crosby. *Psycho/History: Readings in the Method of Psychology, Psychoanalysis, and History*.

Yale University Press, 1987.《心理/历史:心理学、心理分析和历史学方法读本》

Cohen, Sande. *Historical Culture: On the Reading of an Academic Discipline*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1986.《历史文化:论一种学科的读解》

Collins, D., and J. Onians. "The Origins of Art." *Art History 1, no*. 1(1978):1—25.《艺术的本源》

Conkey, Margaret W. "Context, Structure and Efficacy in Paleolithic Art and Design." In *Symbol as Sense*, edited by M. L. Foster and S. Brandes, 225—248. New York: Academic Press, 1980.《旧石器时代艺术和图样的语境、结构和功效》

——. "On the Origins of Palaeolithic Art: A Review and Some Critical Thoughts." In *The Mousterian Legacy*, Edited by E. Trinkhaus. Oxford: BAR International Series 164, 1983.《论旧石器时代艺术的源头》

——. "Ritual Communication, Social Elaboration, and the Variable Trajectories of Palaeolithic Material Culture." In *Prehistoric Hunter—Gatherers*, edited by T. D. Price and J. A. Brown, 299—323, New York: Academic Press, 1985.《旧石器物质文化中的仪式交流、社会化和变易轨迹》

——. "Style and Information in Cultural Evolution: Toward a Predictive Model for the Paleolithic." In *Social Anthropology*, edited by C. Redman et al., 61—85. New York: Academic Press, 1978.《文化进化的风格与信息》

——. "To Find Ourselves: Art and Social Geography of

Prehistoric Hunter Gatherers." In *Past and Present in Hunter—Gatherer Studies*, edited by C. Shire, 253—76. New York: Academic Press, 1984.
《寻找自我:关于史前狩猎的艺术与社会地理学》

Grimp, Douglas. "The End of Painting." *October* 16 (Spring 1981):69—86.《绘画的终结》

——"On the Museum's Ruins." *October* 13(1980):41—57.《在博物馆废墟上》

Damisch, Hubert. "Semiotics and Iconology." In *The Tell—Tale Sign: A Survey of Semiotics*, edited by T. A. Sebeok, 27—36. Lisse, The Netherlands: Peter de Ridder Press, 1975.《符号和图像学》

Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.《凡俗的转型》

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986. English translation forthcoming.《福柯》

Delporte, Henri. *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris: Picard, 1979.《史前艺术中的女性形象》

de Man, Paul. "The Resistance to Theory." *Yale French Studies* 63(1982):3—20.《抵制理论》

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981. Originally published as *La Dissemination* (Paris: Editions du Seuil, 1972).《离散》

——. *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass. Chicago and London: University of Chicago Press, 1982. Originally

published as *Marges de la philosophie* (Paris: Editions de Minuit, 1972).《哲学的边沿》

——. *Of Grammatology*. Translated by G. C. Spivak. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1976. Originally published as *De la grammatologie* (Paris: Editions du Seuil, 1967).《论文字学》

——. "The *retrait* of Metaphor." *Enclitic* 2(1978): 5—34.《隐喻的退隐》

——. "Semiology and Grammatology." *In Positions*, translated by A. Bass, 17—36. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Originally published in *Information sur les sciences sociales* 7 (June 3, 1968).《符号学和文字学》

——. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences." In *Writing and Difference*, translated by A. Bass, 278—93. Chicago: University of Chicago Press, 1978.《人文学科话语中的结构、符号和游戏》

——. *The Truth in Painting*, translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press, 1987. Originally published as *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978).《绘画真理》

——. *Writing and Difference*, translated by A. Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978. Originally published as *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).《写作与差异》

Dilly, Heinrich *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.《艺术史作为惯例:作为一种学科的历史研究》

Dittman, L. *Stil / Symbol / Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. Munich: Wilhelm Frank, 1967.《风格/象征/结构:艺术史范畴的研究》

Dreyfus, H., and P. Rabinow, eds. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.《米歇尔·福柯:超越结构主义和释义学》

Doueihi, Milad. "Traps of Representation." *Diacritics* 14, *no*. 1 (*Spring* 1984):66—77.《再现的陷阱》

Duncan, Carol. *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press, 1993.《权力的审美学:批评性艺术史文集》

Duncan, Carol, and Alan Wallach. "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis." *Marxist Perspectives* (Winter 1978):28—51.《现代艺术博物馆作为资本主义后期的仪式:一种图像志分析》

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1976.《符号学的理论》

——. "On Symbols." In *Frontiers in Semiotics*, edited by J. Deely, B. Williams, and F. Kruse, 153—80. Bloomington: Indiana University Press, 1986.《论象征》

Ehrlich, Victor. *Russian Formalism: History, Doctrine*. The Hague: Mouton, 1955.《俄国形式主义:历史,教条》

Elkins, J. "Art History Without Theory." *Critical Inquiry* 14 (Winter 1988):354—78.《没有理论的艺术史》

Ellis, John M. *Against Deconstruction*. Princeton University Press, 1989.《反解构》

Ettlinger, Leopold D. *Art History Today*. London, 1961.《当代艺术史》

Forster, Kurt. "Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Mediation of Images." *Daedalus* 105 (1976): 169—76《阿比·瓦尔堡的艺术史:图像的集体记忆和社会沉思》

——. "Critical History of Art, or Transfiguration of Values?" *New Literary History* 3 (Spring 1972): 465.《批评性艺术史抑或价值的转型?》

Foster, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1985.《重新编码:艺术、景致和文化政治学》

Foster, Hal, ed. *The Anti—Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983.《反美学:后现代文化论文集》

Foucault, Michel. *Archaeology of Knowledge*, translated by A. Smith. New York: Harper and Row, 1972. Originally published as *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969).《知识考古学》

——. "The Eye of Power." In *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings* 1972—1977, edited by C. Gordon, 146—65. New York: Pantheon, 1980.《权力之眼》

——. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16, *no*. 1 (*Spring* 1986): 22—28. Originally published as "Des Espaces Autres." *Architecture—Mouvement—Continuité* 73 (October 1984): 6—9.《有关别的空间》

——. *The Order of Things*, translated by A. Smith. New York: Random House, 1973. Originally published as *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966).《事物的秩序》

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1980.《专注性和戏剧性:狄德罗时代的绘画与观者》

Gablik, Suzi. *Progress in Art*. Thames and Hudson, 1977.《艺术中的进步》

Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.《读解拉康》

Geertz, Clifford. "Art as a Cultural System." *Modern Language Notes* 91, *no*. 6 (Dec. 1976): 1473—1499.《艺术作为一种文化体系》

——. "The Growth of Culture and the Evolution of Mind." In *Theories of the Mind*, edited by J. Sher, 713—740. New York: Free Press of Glencoe, 1962.《文化的成长与心理的进化》

——. "The Transition to Humanity." In *Horizons of Anthropology*, edited by S. Tax, 37—48. Chicago: University of Chicago Press, 1964.《转向人文性》

Giedion, Siegfried. *The Eternal Present: The Beginnings of Art*. Bollingen Series 35. New York: Pantheon, 1962.《永恒的现在:艺术的开端》

Gilbert, Neal. *Renaissance Concepts of Method*. New York: Columbia University Press, 1960.《文艺复兴时期的方法观念》

Gilman, Ernest. *The Curious Perspective: Literary and Pictorial*

Wit in the Seventeenth Century. New Haven: Yale University Press, 1978.《令人好奇的透视：十七世纪文学和图像中的智慧》

Ginzburg, Carlo. "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method." *History Workshop* 9(1980): 5—36. Second version, "Clues: Morelli, Freud and Sherlock Holmes." In *The Sign of Three*, edited by T. A. Sebeok and U. Eco, 81—118. Bloomington and London: Indiana University Press, 1983.《莫雷利，弗洛伊德和夏洛克·福尔摩斯：线索和科学方法》

Gombrich, E. H. "The Use of Art for the Study of Symbols." *American Psychologist* 20 (1965): 34—50.《符号研究中的艺术作用》

A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Eribon, London, 1993.《一生的兴趣》

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis and Cambridge: Hackett, 1978.《创世的形式》

Gottlieb, Carla, *The Window in Art: Form the Windouw of God to the Vanity of Man: A Survey of Window Symbolism in Western Painting. Abaris Books*(*NY*), 1981.《艺术中的窗口》

Gouma—Peterson, T., and P. Mathew. "The Feminist Critique of Art History." *Art Bulletin* 39, no. 3 (Sept. 1987): 326—57.《艺术史的女性主义批评》

Grabar, Oleg. "On the Universality of the History of Art." *Art Journal* 42, no. 4(Winter 1982): 281—83.《论艺术史的普遍性》

Hadjinicolaou, Nicos. *Art History and Class Struggle*. Translated

by Louise Asmal. London: Pluto Press, 1978. Originally published as *Histoire de l'art et la lutte des classes* (Paris: Maspero, 1973).《艺术史和阶级斗争》

Hagen, M. A., ed. *The Perception of Pictures*. Vol. I, Alberti's Window. New York: Academic Press, 1980.《图像的知觉》

Harlow, Barbara. "Realignment: Alois Riegl's Image of Late Roman Art Industry." *Glyph* 3(1978): 118—36.《重组:阿洛伊斯·李格尔对晚期罗马艺术产业的描绘》

Hart, Joan. "Reinterpreting Wölfflin: Neo—Kantianism and Hermeneutics." *Art Journal* 42, no. 4 (Winter 1982): 292—300.《重释沃尔夫林:新康德主义和释义学》

Hartshore, Charles, and Paul Weiss, eds. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1—6. Cambridge: Harvard University Press, 1931—1935.《查尔斯·桑德斯·皮尔斯文集》

Hasenmueller, Christine. "Images and Codes: Implications of the Exegesis of Illusionism for Semiotics." *Semiotica* 50, *nos*. 3—4 (1984): 335—357.《图象和代码:为符号学而作的有关幻觉论注释的含义》

——. "Panofsky, Iconography, and Semiotics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (Spring 1978): 289—301.《帕诺夫斯基,图像志,和符号学》

Hein, Hilde and Carolyn Korsmeyer. *Aesthetics in Feminist Perspective*. Indiana University Press, 1993.《女性主义的审美学》

Hills, P. "Art History Textbooks: The Hidden Persuaders." *Artforum* 14, *no*. 10 (Summer 1976): 33—42.《艺术史教材:

潜在的劝说者》

Hochberg, Julian. *Perception*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice—Hall, 1978.《知觉》

Hutton, John. "Left of Center, Against the Grain: T. J. Clark and the Social History of Art." *Radical History Review* 38 (Apr. 1987):59—71.《中心的左翼,反对同一性:T.J. 克拉克和艺术社会史》

Iversen, Margaret. Alois Riegl: *Art History and Theory*. The MIT Press, 1993.《阿洛伊斯·李格尔:艺术和理论》

Jameson, Frederic: "Cognitive Mapping." In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by C. Nelson and l. Grossberg, 347—60. Urbana: University of Illinois Press, 1988.《认知的分布》

——. "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate." *New German Critique* 33 (Fall 1985):53—60.《理论的政治:后现代主义争论中意识形态的位置》

——. *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1972.《语言的牢房:结构主义和俄国形式主义述评》

Johnson, W. McAllister. *Art History: Its Use and Abuse*. University of Toronto Press, 1988.《艺术史:使用和滥用》

Keelner, Hans. *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*. The University of Wisconsin Press, 1989.《语言和历史再现》

Kemp, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art From Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press, 1990.《艺术中的科学》

Klein, Richard. "Kant's Sunshine." *Diacritics* 2, no. 2 (Summer 1981):26—41.《康德的光辉》

Kleinbauer, W. E. *Modern Perspectives in Western Art History*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.《西方艺术史的现代观照》

Kramer, Hilton. "T. J. Clark and the Marxist Critique of Modern Painting." *The New Criterion* (March 1985):1—8.《T.J. 克拉克和马克思主义的现代绘画批评》

Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press, 1952.《艺术的心理分析探索》

Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 1962.《时间的形态:论事物的历史》

Lacan, Jacques. *Le Séminaire*. Paris: Editions de Seuil, 1973.《研讨课》

Laughlin, C. D., and E. G. D'Aquili. *Biogenetic Structuralism*, New Youk: Columbia University Press. 1974.《生源结构主义》

Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977.《雅克·拉康》

Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.《新批评之后》

——. *Criticism and Social Change*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.《批评和社会变化》

Leroi—Gourhan, André. *The Dawn of European Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.《欧洲艺术的曙光》

——. "The Religion of the Caves: Magic or Metaphysics." *October* 37(Summer 1986): 6—17.《洞穴的宗教：巫术或玄学?》

——. *Treasures of Prehistorisc Art*. New York: Abrams., 1967.《史前艺术的宝藏》

Lewis, Philip. "The Post—structuralist Condition." *Diacritics* 12, *no*. 1(Spring 1982): 2—24.《后结构主义的境况》

Lippard, Lucy R. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Pantheon, 1983.《重迭：当代艺术与史前艺术》

MacCabe, Colin. *Tracking the Signifier*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.《追寻能指》

MacCannell, Juliet Flower. *Figuring Lacan: Criticism and the Cultural Unconscious*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986,《描绘拉康：批评和文化无意识》

Marin, Louis. *Détruire la peinture*. Paris: Galilée, 1977, *Partial translation in Enclitic* (1980): 3—38.《摧毁绘画》

——. *Portrait of the King*. Translated by Martha Houle. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. Originally published as *Le Portrait du roi* (Paris: Editions de Minuit, 1981).《国王肖像》

Marruchi, A., ed. *Considerazioni sulla pittura*. Vols. 1 and 2. Rome: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956—1957.《绘画的思考》

Marshack, Alexander. *The Roots of Civilization*. New York: McGraw—Hill, 1972.《文明的根源》

Megill, Allan. *Prophets of Extremity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.《极端的预言者们》

Merquior, *J. Foucault*. London:Fontana, 1985.《福柯》

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington and London:Indiana University Press, 1982.《想象的能指》

Michelson, Annette. "Art and the Structuralist Perspective." In *On the Future of Art*, 36—60, New York:Viking, 1970.《艺术和结构主义的观照》

Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliff, N.J., 1994.《艺术史的历史》

Mitchell, *W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago and London:University of Chicago Press, 1986.
《图像学:图像,文本,意识形态》

——. "The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon". *Representations* 6(Spring 1984):98—115.
《门类的政治学:莱辛〈拉奥孔〉中的时间与空间》

——. *The Politics of Interpretation*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.《阐释的政治学》

Mohanty, S. P., ed. "Marx After Derrida." *Diacritics* 14, *no*. 4 (Winter 1985):1—112.《德里达之后的马克思》

Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca and London, 1994.
《理论的实践》

Neisser, Ulric. *Cognition and Reality*. San Francisco: W. H.

Freeman, 1976.《认知和现实》

Nelson, Cary, and Lawrence Grossberg, eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.《马克思主义和文化阐释》

Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" In *Art and Sexual Politics*, edited by E. Baker and T. Hess, 1—43. New York: MaCmillan, 1973.《为何没有伟大的女性艺术家?》

Nodelman, Sheldon. "Structural Analysis in Art and Anthropology." *Yale French Studies* 36—37(Oct. 1966): 89—103.《艺术和人类学的结构分析》

Panofsky, Erwin. "The Concept of Artistic Volition." *Critical Inquiry* 8 (Fall 1981): 17—31. Originally published as "Der Begriff des Kunstwollens." In *Zeitschrift fur Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14 (1920): 321—339.《艺术意志概念》

——. *Renaissance and Renascances in Western Art*. New York: Harper and Row, 1969.《文艺复兴和西方艺术中的诸种复兴》

——. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. 1939. Reprint. New York: Harper and Row, 1962.《图像学研究:文艺复兴艺术中的人文主义主题》

Parker, Rozsika, and Griselda Pollock, eds. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon, 1982.《古代女大师:女性艺术和意识形态》

Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*, edited by C. Hartshorne and P. Weiss, vol. 5. Cambridge: Harvard University Press,

1935.《论文全集》

Pleynet, Marcelin. *Système de la peintnture*. Paris: Seuil, 1977.《绘画体系》

Podro, Michael. "Art History and the Concept of Art." In *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte* 1900—1930, edited by L. Dittman 209—18. Stuttgart: Franz Steiner, 1985.《艺术史和艺术概念》

——. *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press, 1982.《批评性的艺术史学家》

——. *The Manifold Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand*. Oxford: Oxford University Press. 1972.《多重的知觉:从康德到希尔顿布兰德的艺术理论》

Pollock, Griselda. "Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism." *Block* 6 (1982):2—20. Originally published in *Kvinnovetenskaplig Tdiskrift 4* (*Lund*).《视觉、语态和权力:女性主义艺术史和马克思主义》

Preziosi, Donald. *Rethinking Art History*. Yale University Press, 1989.《重思艺术史》

Rees, A. L., and F. Borzello, eds, *The New Art History*. Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press International, 1988.《新艺术史》

Reynolds, Donald Martin eds. *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non—European Civilizations on the Art of the West*. Cambridge University Press, 1989.《鲁道夫·威特科尔讲演选:非欧洲文明对西方艺术的影响》

Rice, Prudence. "Prehistoric Venuses." *Journal of*

Arthropological Research 37 (1981):402—419.《史前的维纳斯们》

Ricoeur, Paul. *History and Truth*. trans. Charles A. Kelbley. Northwestern University Press, 1965.《历史和真理》

Rifkin, A. "Marx's Clarkism." *Art History* (Dec. 1985): 488—495.《马克思的克拉克主义》

Roskill, M. *What is Art History*? New York and London: Harper and Row, 1976.《什么是艺术史》

——. *The Interpretation of Pictures*, The University of Massachusetts Press, 1989.《图画的阐释》

Said, Edward. *Beginnings*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.《开端》

Schama, Simon. *The Embarrassment of Riches: An Introduction of Dutch Culture in the Golden Age*. Collins: London, 1987.《富人的尴尬:黄金时期荷兰文化导论》

Schapiro, Meyer. "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image—Signs." *Semiotica* 1/3 (1969):223—42.《论视觉艺术符号学的若干问题》

——. "Words and Pictures." *Social Research* 45, no. 1 (Spring 1978):15—35.《语词和图像》

Searle, John. "Las Meninas and Representation." *Critical Inquiry* 7 (180):477—88.《国王之家和再现》

Shapiro, Gary. "Intention and Interpretation in Art: A Semiotic Analysis." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33, no. 1 (1978):33—42.《艺术的原意和阐释》

Sheridan, Alan. *Michel Foucault: The Will to Truth*. London and

New York: Tavistock, 1980.《米歇尔·福柯:真理意志》

Sherman, Claire R. *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820—1979*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1981.《视觉艺术的女性阐释者》

Smith, Cyril S. *A Search for Structure: selected Essays on Science, Art and History*. Cambridge: MIT Press, 1981.《寻求结构:科学、艺术和历史论文选》

Snyder, Joel. "Picturing Vision." In *The Language of Images*, edited by W. J. T. Mitchell, 219—46. Chicago: University of Chicago Press, 1980. Originally published in *Critical Inquiry* 6 (Spring 1980): 499—526.《描绘视觉》

Snyder, Joel, and Ted Cohen. "Reflections on Las Meninas: Paradox Lost." *Critical Inquiry* 7 (1980): 429—47.《国王之家的反思:悖论的失落》

Stafford, Barbara Maria. "Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility." *Zeitschrifi fiir Kunstgeschichte* 43(1980): 65—78.《不可视之美:温克尔曼和非知觉性美学》

Steinberg, Leo. The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion. October 25(*Summer* 1983).《文艺复兴艺术和现代忘川中的基督之性》

——. "Velazquez' Las Meninas." *October* 15 (1981): 45—54.《委拉斯凯兹的国王之家》

Steiner, W., ed. *Image and Code*. Michigan Studies in the Humanities, no. 2. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.《图像与编码》

Straten, Roelof van. "*An Introduction to Iconography*", Gordon and Breach, 1994.《图像志导论》

Summers, David. "The Visual Arts and the Problem of Art Historical Description." *Art Journal* 42, no.4(Winter 1982): 301—10.《视觉艺术与艺术史的描述问题》

Tagg, John. "Should Art Historians Know Their Place?" *Journal: A Contemporary Art Magazine* 46, no. 6 (Winter 1987):30—33.《艺术史学家是否应了解自身的位置?》

Veltrusky, Jiri. "Some Aspects of the Pictorial Sign." In *The Simiotics of Art*, edited by L. Matejka and I. R. Titunik, 245—64. Cambridge:MIT Press, 1976.《图像符号的某些方面》

Wallach, Alan. "Marxism and Art History." In *The Left Academy*, edited by B. Ollman and E. Vernoff, 25—53. Praeger Special Studies, vol.2. New York:Praeger, 1984.
《马克思主义和艺术史》

Werckmeister, O.K. "Marx on Ideology and Art." *New Literary History* 14 (1973):500—519.《马克思论意识形态和艺术》

——. "Radical Art History." *Art Journal* 42, no. 4 (Winter 1982):284—291.《激进的艺术史》

White, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.《形式的内涵:叙述话语和历史再现》

——. "Michel Foucault." In *Structuralism and Since: From Lévi—Strauss to Derrida*, edited by J. Sturrock, 81—115. Oxford:Oxford University Press, 1979.《米歇尔·福柯》

——. "The Politics of Historical Interpretation: Discipline and

De—Sublimation."In *The Politics of Interpretation*, edited by W.J.T. Mitchell, 119—143. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.《历史阐释的政治学》

——. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London. Johns Hopkins University Press, 1978.《话语的热带:文化批评文集》

Wind Edgar. *Art and Anarchy*. New York: Knopf, 1964.《艺术和无序》

Wittkower, Rudolf. *Art History as a Discipline*. Winterhur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship, 1959.《艺术史作为一种学科》

Yates, Frances. *Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.《记忆的艺术》

——. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago: University of Chicago press, 1964.《乔达诺·布鲁诺与炼金传统》

Zerner, Henri. "L'Art." In *Faire de l'histoire: Nouveaux problémes*. Vol. 2, edited by J. LeGoff and P. Nora, 186—96. Paris: Gallimard, 1974.《艺术》

——. "The Crisis in the Discipline ." *Art Journal* 42, *no*. 4 (*Winter* 1982):279—325.《学科中的危机》

——. "Giovanni Morelli et la science de l'art." *Revue de l'Art* (1978):40—41.《乔万尼·莫雷利和艺术学》

后　记

此书既竟，心中有一种妙不可言的释然之感，总算可为这几年的研究暂时划上一个句号了。

本书系中国社会科学基金会青年项目。在此，谨表示我深深的谢忱!

尽管这些年来思考有关艺术史哲学的问题几乎成了我的日课，但是这本书的写作还是拖延了很久。首要的原因自然是课题本身的难度所致，有时做完一章仿佛是经历了一场搏斗。在国内尚无多少有价值的同类研究可资参照的条件下，我尽己所能翻阅了国外相关的研究材料并试图在既有的基准上建立自己的思考座标。说实在的，艺术史哲学中的问题远不止此书所涉及的那些，然而我以为若是勉强地面面俱到意义是不大的，还不如先有一些专题性质的研究，其它的问题尽可留待将来有条件时再做。其次则是因为我 1993 年时准备赴英国从事博士后研究，本书的写作也就停顿了许久。在国外近一年的时间里接触到了更多的文献之后，我还时或有把过去已完成的一些研究推倒重来的念头。当然推倒重来未必确切，而后来的大量的修正、补充倒是实情。好在这样一来自己对书稿的整体质量多了一些实实在在的自信。

随手翻阅眼前的书稿，已很难想起每一部分当时是如何写就的。有一点我始终不忘，那就是如果没有许多人的支持和关

心，这本书是不会那么顺利成稿的。我要特别感谢在国内的几位一直给我以师长式的关爱和鼓励的老师和同事：北京师范大学的童庆炳教授、杭州大学的王元骧教授、中国艺术研究院美术研究所邓福星研究员、黑龙江美术出版社的贺中编审、《文艺研究》编辑部的姚振仁和马肇元编审以及中国美术学院史论系潘耀昌教授。昔日同窗张晓至、梁开广和钟建安诸君也颇多帮忙。留英期间，导师 Michael Podro 教授常在百忙之中匀出时间和我谈话，给我悉心的指导。我至今仍记得我们在校内六角形饭店里边喝咖啡边谈话时的情景。他谈笑风生时对学术权威们一针见血的批评令我有胜读十年书的收获；高级讲师 John Nash 则不仅使我对西方当代知觉心理的研究有切实的了解，还使我在如何看画上大有长进，无论是在巴黎的卢浮宫还是在他的寓所中，他对艺术作品如数家珍的体会使我或恍然大悟或为之心折；哈佛大学的 Norman Bryson 教授给我不少具体的帮助，或选寄出版物，或驰函详尽解答我的种种疑问。尽管至今我们还未有机会如他所愿的那样见面时干上一杯，我珍惜他的每一份友情；卡内基·梅隆大学的 David Carrier 教授与我保持了很长时间的学术联系，还寄赠过不少资料。1994 年夏我们在英国南部的坎特布雷的一次国际学术大会上相遇，他的学识和谦虚再次给我至深的印象；美国美学学会理事 Ellen H. Spitz 博士及 J. P. O'Brien 博士在我逗留美国东部考察各大博物馆和图书馆时给过我许多的关照，令我至今不忘；麻省大学的 Mark Roskill 教授、纽约库珀联盟大学艺术学院的 Dore Ashton 教授、哥伦比亚大学 Keith Moxey 教授以及旧金山美术学院的 Dianne Jones 女士等也曾给我寄送过书籍。还要提到我在英国时的房东 Stephen Chamberlain 先生，他曾驱车数小时带我去剑桥，使我得

以重温费茨·威廉姆博物馆(*Fitz William Museum*)中的一些重要美术展品;伦敦索恩博物馆(*Sir John Soane's Museum*)内一位年迈的管理员知道我是来自中国的学者,十分热情地给我一一介绍馆内的藏品并展示一般参观者所不易看到的部分。他的浓重的爱尔兰口音和慈祥的笑容给我留下极深刻的印象。遗憾的是,我至今仍不知道这位老先生的名字……荆妻陈蕾和小儿译林在我写作时则给予我家庭的温馨和理解。确实,写书是寂寞而又累人的事情,可是它又是一种感受师友、亲人的支持和关心的美好过程!

1993—1994年我有机会考察英、法和美的主要博物馆,第一次亲眼目睹了许多艺术大师的精采原作,真正经历了"视觉的盛宴"。有些博物馆我已记不清去了多少次,可似乎仍没看够。我颇感慨自己对中国古典艺术作品(原作)的熟知与亲近的程度竟无以与自己对西方的艺术原作的了解和体会相比拟。当然,这多半不是主观的原因而是当下客观条件所囿。所以,无论是在法国的卢浮宫、奥赛博物馆,英国的国家美术馆、大英博物馆、维多利亚博物馆和退特美术馆(*Tate Gallery*)等,还是在美国的国家美术馆、大都会艺术博物馆和古根海姆博物馆(*Guggenheim Museum*)等,我都会情不自禁地想到国内的研究条件,想象着如果研究中国的经典艺术(甚或只是能经常欣赏她)也将有如此优越、便利的环境,那该有多好! 我坚信许多人会有心愿如我者,而此愿的实现也会因着国家实力的递增而指日可待。细心的读者可能会注意到,本书所选的艺术作品实例有很大一部分是用西方的,道理就在于我对不少西方的作品有过难忘的亲验。我自忖谈论一种自己曾亲眼看过甚至为之怦然心动的艺术作品无论如何要比奢论一种只靠印刷复制品而有点

印象的艺术作品有意义得多，也让人心里踏实些。与此同时，我也相信国内的同行乃至对艺术情有所钟的国人会越来越有机会像发达国家的人们那样，去欧美领略西方艺术大师的经典作品的灼人风采，毕竟艺术是属于全人类的！除了对西方的艺术原作的熟悉程度之外，还有一个学术语境的考虑。由于我想在本书的字里行间与国外的研究同行展开质询与对话等，用上已经被他们提及的艺术作品会有诸多便利之处。相信读者朋友会有所体察。好在所涉的绝大多数作品都是名作，对它们的探讨不是太多，而是太少了。我之所论或可抛砖引玉吧。

最后，我想说的是，艺术史哲学就其天性而言当是一种没有尽头的思想过程。我只愿此书会在那些与艺术打交道的人们中激起哪怕只有一点点的思想涟漪。让思想活起来总是让人心仪不已的事情。

是为后记。

1996年8月识于西子湖畔

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在二十一世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁

盛的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九七年五月

[General Information]
书名=三联·哈佛燕京学术丛书　　绵延之维
作者=
页数=370
SS号=0
出版日期=